publicación de

cine universitario

film

estrenos: *Rasho mon* *Cronaca di un amore* *Los siete pecados capitales*

Guinness: *un actor versátil* ***John Huston:*** *personalidad en Hollywood*

6

AGOSTO 1952

el gran CINE PLAZA tiene el honor de anunciar sus dos próximos estrenos:

(Sommarlek) Suecia, 1950. Producción de A./B. Svensk Filmindustri. Dirección y libreto cinematográfico de Ingmar Bergman. Fotografía, Gunnar Fischer. Música, Erik Nordgren. ELENCO: Maj-Britt Nilsson, Birger Malmsten, Alf Kjellin, Annalisa Ericson, Georg Funkquist, eRnée Björling, Douglas Hage, Mimi Pollack, Stig Olin, John Botvid.

juventud divino tesoro

sommarlek

La obra ramántica más perfecta, pura y estilizada que el cine ha logrado hasta el presente! - Otra joya de la cinematografía Sueca, premiada en el II Festival de Punta del Este.

el hijo rebelde

garçon sauvage

Otro gran triunfo del director Jean Delannoy! La película por la que Madeleine Robinson obtuvo el premio a la mejor actriz de Francia en 1951! Una interpretación magistral del nuevo actor Pierre Michel Beck!

Francia 1951. Director, Jean Delannoy. Adaptación del mismo y Henri Jeanson de la novela original de Edouard Peisson. Diálogos de Henri Jeanson. Música, Paul Misraki. Fotografía, Robert Lefebvre. ELENCO: Madeleine Robinson, Frank Villard, Pierre Michel Beck.

GRAN CINE PLAZA — GRAN CINE CENTRAL — Las salas que jerarquizan el espectáculo cinematográfico siempre con primicias seleccionadas

film seis

6 AGOSTO 1952

cine universitario

publicación de

dirección H. Alsina Thevenet, Jaime Francisco Botet.

dirección gráfica Arq. Walter Chappe Píriz.

consejo de redacción Jorge A. Arteaga, Gaston Blanco Pongibove, Walter Dassori Barthet, Antonio Larreta, Julio L. Moreno, Julio Ponce de León, Hugo Rocha, E. Rodríguez Monegal, Giselda Zani.

corresponsales Nicolás Mancera (Argentina).

en este número

2 el cine en el mundo

5 personalidad en hollywood: john huston

12 alec guinness, el versátil

18 placeres personales: algunos films de james broughton

22 estrenos: rasho mon - pasión prohibida (cronaca di un amore) - cuentos de hoffmann - londres 999 (the blue lamp) - siete pecados capitales - cinco dedos (five fingers)

30 cine universitario: cartelera agosto

32 concurso film 6

FILM es publicada mensualmente por CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY, cine-club con sede en Colonia 1176, Montevideo, Uruguay. El ejemplar se entrega gratuitamente al socio de CINE UNIVERSITARIO; el precio de venta al público es de $ 0,30 en Montevideo y de $ 0,40 en el Interior del país. La suscripción anual cuesta $ 3,50 en Montevideo y $ 4,00 en el Interior y Exterior del país. Todo el material publicado ha sido escrito especialmente para FILM, salvo indicación en contrario. Se autoriza su reproducción, con mención expresa de procedencia.

en la portada:
LUCIA BOSE
en PASION PROHIBIDA
(cronaca di un amore)

el cine en el mundo

méxico

El último film de Luis Buñuel, **Subida al Cielo**, exhibido por primera vez en Europa en ocasión del Festival de Cannes, a principios de este año, ha provocado gran interés de la crítica europea y americana.

Está realizado en una línea distinta a su anterior **Los Olvidados**, ya que es definido como una alegre diversión, que cuenta un viaje en ómnibus por la zona montañosa de Méjico.

J. Doniol-Valcroze ("Cahiers du Cinema", París), declara que "ha sido realizado tan a la ligera, que uno se pregunta si se trata de un pequeño film de serie, que Buñuel filmó rápidamente para satisfacer a sus productores y en el que se ha ingeniado para salvar prestigios introduciendo aquí y allá algunos de sus temas favoritos y pasajes de calidad, o si, por el contrario, se trata de un film que anhelaba hacer, desde hace tiempo y ha debido realizar en dos o tres semanas". Agrega que los medios utilizados son pobres y que el libreto ha sido escrito con una ligereza casi revolucionaria. No obstante, asegura que **Subida al Cielo** "es un film maravilloso, insólito, onírico, pleno de una poesía irónica y tierna; una especie de bosquejo de un cuadro magistral, un calco prematuro de una obra de arte virtual".

Guido Aristarco ("Cinema", Milán), afirma que la película de Buñuel ha desilusionado. "Así como **Los Olvidados** era una mala copia de **Sciuscia** (De Sica), **Subida al Cielo** pretende rehacer **Quatro passi fra le nuvole** (Biasetti), sin omitir su habitual secuencia surrealista".

Robert Hawkins ("Films in Review", N. York), cree que **Subida al Cielo** "es inclasificable, con brillantes momentos, pero generalmente descuidada. Mejor fragmento: Buñuel burlándose de su estilo sadista-surrealista, en una secuencia humorística de un sueño".

Subida al Cielo tiene argumento de Manuel Altolaguirre, fotografía de Alex Philips y música de Gustavo Pittaluga. Lilia Prado, Carmelita González y Esteban Márquez son los intérpretes.

brasil

El Gobierno brasileño ha suprimido las películas cinematográficas de la lista del material considerado de importación esencial. La prensa norteamericana protesta contra esta medida que entiende está dirigida contra la producción de su país.

Más acertado parece interpretarla como una forma de proteger la naciente industria cinematográfica brasileña. Desde ese punto de vista, hay que señalar la obligación impuesta recientemente a las compañías extranjeras, de adquirir para exhibir en sus respectivos países, documentales y noticiarios brasileños, en una cantidad equivalente al 10 % del metraje similar importado.

almanaque cinematográfico

Numerosos festivales, muestras, ferias, semanas, etc., de cine, se han programado este año en Europa. Un calendario de las mismas indica:

junio

10 a 20 de junio, Feria Comercial Internacional de Barcelona (España). Abundante participación de films de varias procedencias, todos inéditos en España, pero en su mayoría ya presentados en anteriores festivales cinematográficos. No hubo certamen, ni premios oficiales.

12 a 27 de junio, Festival Cinematográfico de Berlín (Alemania), con exhibición de importantes films. Se prescindió de premios y competencia, organizándose un referéndum entre los espectadores, que mediante una entrada especial podían votar al término de cada función. Un 75 % de asistentes emitió su opinión, inclinando sus preferencias por **Hon dansade en sommar** (Un solo verano de felicidad), de A. Mattson, mientras los mejores elogios de la crítica eran para **Rasho-Mon** (Kurosawa), **Miracolo a Milano** (De Sica), y **The River** (Renoir). Un film norteamericano, realizado en Alemania, que relata la historia de ex-nazis trabajando como espías aliados, **Decision Before Dawn**, de Anatole Litvak, fué prohibido. La cineteca del British Film Institute, de Londres, envió una copia de **Caligari** (Wiene, 1919) para exhibiciones de cine retrospectivo. De este clásico del cine alemán no existe copia actualmente en Alemania.

Junio, Semana del Cine Italiano, en Inglaterra. Esta ha sido una muestra organizada por Unitalia, como difusión y propaganda. Comenzó en Londres y se extendió luego a otras ciudades. El conjunto de películas presentadas fué muy notable, ya que incluyó **Miracolo a Milano, Bellisima** (Visconti), **Il Cappotto** (Lattuada), **Due Soldi di Speranza** (Castellani), **Ragazze di Piazza di Spagna** (Emmer), **Il Cammino della Speranza** (Germi), y una selección de corto-metrajes, varios de ellos en ferraniacolor.

Don Camillo, que fuera incluído en las exhibiciones, fué luego suprimido por dificultades con la censura inglesa, por cuestiones de "delicadeza religiosa". Esta obra es la última realización de Julien Duvivier, en una coproducción franco-italiana, con los actores Fernandel y Gino Cervi. Basada en la novela de Guareschi, narra el conflicto entre un cura rural y un alcalde comunista. Ha sido estrenada recientemente en París y levantado considerable resistencia en la prensa comunista.

Una delegación de Unitalia, compuesta por los directores Alberto Lattuada, Luciano Emmer y los intérpretes Gina Lollobrigida, Cosetta Greco, Gino Cervi, acompañó la presentación de los films.

julio

23 de junio a 4 de julio, Referéndum de Vichy (Francia). Es el tercero que se efectúa, organizado por empresas particulares con el apoyo de la Municipalidad de la ciudad. El propósito es incorporarlo a las manifestaciones artísticas y deportivas estables de la célebre estación termal. En su mayoría, el material presentado ya fué conocido en otros festivales.

francia

Luego del gran éxito de **Fanfan la Tulipe**, el equipo Christian-Jaque (director), René Wheeler (libretista), Gérard Philipe (actor), prepara **Till l'Espiegle**, según el héroe legendario de Flandes, Till Eulenspiegel, que encarnó a fines del siglo XVI el espíritu de resistencia a la opresión.

Jean Marais, Frank Villard y Daniel Gélin filmarán juntos **La Maison du Silence**, coproducción franco-italiana dirigida por Pabst. Está basada en un libreto de Zavattini; se había anunciado que la versión italiana se titularía **La Voce del Silenzio**, y sería interpretada por Aldo Fabrizi y Cosetta Greco.

Dos corto-metrajes de importancia están en preparación: **La route des Epices**, en tecnicolor, de William Novik, relato por medio de estampas, miniaturas y pinturas árabes, persas, hindúes y chinas, del viaje de Marco Polo, en el siglo XIII, de Venecia a China; **L'Art Negre**, de Alain Resnais, estudio sobre colecciones de objetos de arte de Africa del Norte.

italia

Las principales obras en filmación son:

Noi Donne, producción destinada a servir de contribución a la fundación de una casa de descanso para artistas cinematográficos. Se hará en cinco episodios, de los cuales sólo uno está terminado, con Gianni Franciolini (director) y Alida Valli, Paolo Stoppa (actores). Los restantes episodios estarán interpretados por Anna Magnani, Ingrid Bergman, Silvana Mangano e Isa Miranda. Seguramente dos de ellas serán dirigidas por Alberto Lattuada y Roberto Rossellini.

La Fiammata, dirigida por Alessandro Blasetti, con fotografía de Carlo Montuori y los intérpretes Eleonora Rossi Drago, Amedeo Nazzari, Carlo Ninchi.

Gli Eroi della Domenica, de Mario Camerini, sobre el juego de fútbol, con Raf Vallone, Cosetta Greco, Paolo Stoppa y destacados deportistas italianos.

inglaterra

Luego de haber realizado en estudios ingleses dos films, **Treasure Island** (la Isla del Tesoro), y **The Story of Robin Hood**, Walt Disney prepara un tercero que se titulará **The Sword and the Rose**. Al igual que los anteriores será una producción de gran presupuesto, en tecnicolor, con actores humanos, es decir, sin dibujos animados. Tratará un tema propio de Inglaterra y la idea es que resulte apropiado para este "año de coronación". De acuerdo a este criterio, se eligió un libro de Edwin Caskoden, publicado en 1898, "When Knighthood was in Flower", que es un divertido relato de la vida cortesana al comenzar el reinado de Enrique VIII. La acción se desarrolla en el castillo de Windsor, la Torre de Londres y el palacio de Greenwich.

The Sword and the Rose será realizada por parte del equipo técnico que hiciera recientemente **The Story of Robin Hood**, con Ken Annakin (director), Richard Todd y James Robertson Justice (actores). Figurarán también en el reparto Glynis Johns y Michael Gough. El comienzo de la filmación fué anunciado para el mes de agosto.

3 a 13 de julio, Festival de Locarno (Suiza). Se anunció que participarían entre otros, los siguientes films: **African Queen** (John Huston), **Five Fingers** (Mankiewicz), de Estados Unidos: **The Card** (Ronald Neame), de Inglaterra; **Franskild** (Molander), de Suecia; **Roma ore 11** (De Santis) y **Tre Storie proibite** (Genina), de Italia.

12 de julio a 2 de agosto, **Festival de Karlovy Vary** (Checoeslovaquia). Entre los films a presentar estarían **Roma, ore 11, Achtung Banditi** (Lizzani) y **Viva Zapata** (Kazan). Como en años anteriores es muy elevada la concurrencia de países vinculados políticamente a Checoeslovaquia, incluyendo Polonia, Rusia, China, Corea, etc.

Se exhibió el film uruguayo **El Ladrón de Sueños**, de Kurt Land, y **Artigas**, de Enrico Gras. Se anunció también la presentación de **Turay**, corto metraje argentino, que realizara Gras en Santiago del Estero, y que en algunos festivales europeos anteriores fuera confundido como uruguayo.

agosto

17 de agosto a 7 de setiembre, Festival de Edimburgo. Se refiere principalmente a corto-metrajes, documentales, films sobre arte, experimentales, etc., pero es frecuente que cada país participante incluya dos o tres producciones de largo metraje.

20 de agosto a 12 de setiembre, Festival Internacional de Venecia. Para esta importante muestra cinematográfica han confirmado su participación Gran Bretaña, Francia, Estados Unidos, Noruega, Suecia, España, Argentina, Israel, Japón e India. Se espera contestación de México, Brasil, Finlandia y Filipinas. No intervendrán en el certamen Rusia y Checoeslovaquia. La primera no estableció razones; la segunda, expresó la imposibilidad de concurrir a causa del enorme trabajo que requirió la preparación del Festival de Karlovy Vary.

No se conoce lista de films a exhibirse, pero se anunciaba como probable, la presentación de **Limelight**, el último film de Charles Chaplin, lo que constituiría un auténtico acontecimiento cinematográfico.

estados unidos

La Metro Goldwyn Mayer ha estrenado su última producción, realizada parcialmente en Inglaterra, **Ivanhoe**. La famosa obra de Walter Scott ha sufrido, como es habitual, modificaciones, pero sin alterar sus rasgos esenciales. Un crítico la calificó de excitante entretenimiento y el público la consagró como gran éxito de boletería. Fué dirigida por Richard Thorpe, con un extenso y cotizado elenco: Elizabeth Taylor, Joan Fontaine, Félix Aylmer, George Sanders, Robert Taylor, Finlay Currie.

La obra de Somerset Maughan "Rain" será llevada nuevamente a la pantalla. Jerry Wald, asociado con el productor Howard Hughes, ha anunciado que proyecta hacer una versión musical de la misma, aclarando que el término musical no debe ser entendido en el tradicional de revista musical, sino como drama musical. El papel principal será otorgado a Jane Russell.

Las versiones anteriores datan de 1928, bajo el título de **Saddie Thompson**, dirigida y adaptada por Raoul Walsh, con Gloria Swanson; y de 1932, **Rain**, según la versión teatral de John Colton, adaptada por Maxwell Anderson y dirigida por Lewis Milestone, con Joan Crawford de protagonista.

The Jazz Singer (El Cantor de Jazz), que en octubre de 1927 consagrara el nacimiento del cine sonoro, será objeto de una nueva filmación, en tecnicolor, por la misma empresa Warner Bros. La versión original no era, en realidad, totalmente hablada, sino que contenía cuatro canciones y varios números de revista, que unían perfectamente la palabra a la música. La parte hablada consistía únicamente en dos frases cortas. Estaba basada en una comedia de Samson Raphaelson, pero se aseguró que se inspiraba principalmente en la propia vida de Al Jolson, célebre cantor, que a su vez protagonizó el film. Brevemente, relataba la vida del hijo de un viejo cantor judío de sinagoga, que contrariamente a los deseos de su padre se orientaba hacia las canciones de variedades y la música negra. A ese conflicto se agregaba un elemento amoroso, en la figura de una famosa estrella teatral que apoyaba al joven cantor, permitiéndole alcanzar las máximas oportunidades en Nueva York. La acción culminaba cuando Al Jolson abandonaba su debut en Broadway para ir a sustituir a su padre moribundo que debía cantar en la sinagoga. Todo se solucionaba al final, cuando el padre lo perdonaba y el empresario postergaba la función para el día siguiente, permitiéndole un triunfal debut.

La nueva versión será dirigida por Michael Curtiz (la anterior lo fué por Alan Crosland) y el ambiente de la acción ha sido modernizado. Curtiz entiende que resultará mucho más dramática y entretenida que la original, agregando que el público reiría de ésta si pudiera verla hoy de nuevo. Con ese propósito el cantor será un veterano de la guerra de Corea y la actriz, una cantante de los Campos de Entretenimiento Militares. Los papeles principales que hicieran en 1927 Al Jolson, May Mac Avoy, serán desempeñados por Danny Thomas y la cantante Peggy Lee. Seguramente Danny Thomas será doblado por la voz del propio Jolson, en las canciones.

los sitiados

"Todos en Hollywood quieren ser lo que no son", dijo el productor Gottfried Reinhardt a su director John Huston un día de 1950. **"Albert** (Band) **no está satisfecho con ser tu ayudante. Quiere ser actor. Los escritores quieren ser directores. Los productores quieren ser escritores. Los actores quieren ser productores. Las esposas quieren ser pintoras. Nadie está satisfecho. Cada uno está frustrado. Nadie es feliz"**. No consta en el texto lo que Huston contestó, pero la respuesta obvia es que Reinhardt tenía mejor posición que su amigo para estar conforme y para ironizar sobre los desconformes. Antes que su padre Max Reinhardt, había llegado a Hollywood en 1932, para una breve visita, pero Ernst Lubitsch lo convenció para que se quedara, y Hitler, desde 1933, era otro argumento para no volver a Alemania. Así que se quedó en Hollywood, trabajó en Paramount y en Metro, ascendió como libretista y productor, presenció cómo su padre triunfaba artísticamente y fracasaba comercialmente con **A Midsummer Night's Dream** (Sueño de una noche de verano, 1935). Mientras Max Reinhardt intentaba inútilmente otro trabajo de realizador en Hollywood (nunca lo consiguió), el hijo ascendía jerárquicamente en la Metro, producía **The Great Sinner** (El gran pecador, 1949, con Gregory Peck, Ava Gardner, Walter Huston, Ethel Barrymore), y se esforzaba por darle a su amigo John Huston la oportunidad de ser el mejor director de la empresa. Ese ascenso supuso contemplaciones y concesiones al estudio más rígidamente comercial y menos audaz de Hollywood; recién cuando Dore Schary, egresado de RKO, se convirtió en Jefe de Producción en Metro, comenzaron a filmarse ideas audaces, casi siempre punteadas con el Visto Malo de Louis B. Mayer, vicepresidente a cargo del estudio, y renunciante en 1951. De no mediar Schary, nunca Reinhardt habría iniciado con Huston la filmación en 1950 de **The Red Badge of Courage**, sobre novela de Stephen Crane, film donde no hay estrellas femeninas, ni romance, ni un argumento lineal: es el documento íntimo de un soldado cobarde de la Guerra Civil americana, convertido en valiente unas horas después, pero todavía el mismo hombre, **"igualmente confuso e irracional, como héroe y como cobarde"**, según apuntara un cronista. Todo el film fué una larga batalla diplomática de Reinhardt para comenzar el rodaje, combatir la pesimista perspectiva en que lo miró todo el estudio, y arreglar después el resultado para que la empresa no se negara en definitiva a distribuírlo comercialmente. Debe reconocerse su habilidad diplomática y después anotar que Reinhardt se portó como un súbdito conformista, sugirió los cambios póstumos, no protestó cuando sus superiores hicieron ésas y otras modificaciones; meses después, se convirtió en director de la Metro, palmeado por la empresa (**Invitation**, con Dorothy McGuire, Van Johnson, Louis Calhern). El hecho simplísimo es que Hollywood no está hecho para directores de talento sino para productores con visión e iniciativa y sentido comercial: la idea no es hacer marchar obras de arte concebidas por un creador, sino productos fabricados con cambiantes requisitos, dedicados a dar dinero, donde el talento es admisible mientras no incomode. Las excepciones son las mínimas: Chaplin trabajando solo con su propio capital, Joseph L. Mankiewicz trabajando con el apoyo de Darryl F. Zanuck (y ya lo abandonó), William Wyler trabajando primero con el apoyo de Samuel Goldwyn y después como su propio productor en Paramount. Las demostraciones de que el talento es secundario en Hollywood pasan a ser abrumadoras, e incluyen la decadencia parcial o definitiva (René Clair, Julien Duvivier, Fritz Lang, Alfred Hitchcock), la prostitución (Frank Borzage, William Dieterle, Mervyn Le Roy) y el alejamiento (Orson Welles).

personalidad en hollywood

john huston

la obra

Como libretista:

1931—A House Divided (La casa de la discordia) sobre novela de Elmer Rice, dirigida por William Wyler, con Walter Huston, Douglass Montgomery, Helen Chandler.

1932—Murders in the Rue Morgue (Los crímenes de la calle Morgue), dirigida por Robert Florey, con Bela Lugosi y Sidney Fox.

1932—Law and Order, dirigida por Edward Cahn, con Russell Hopton.

1938—The Amazing Dr. Clitterhouse (El genio del crimen), de Anatole Litvak, con Edward G. Robinson, Claire Trevor.

1939—Juárez, dirigida por William Dieterle, con Paul Muni, Bette Davis, Brian Aherne, John Garfield.

1940—Dr. Ehrlich's Magic Bullet (La historia del Dr. Ehrlich), dirigida por William Dieterle, con Edward G. Robinson, Ruth Gordon.

1941—High Sierra (Altas sierras), dirigida por Raoul Walsh, con Humphrey Bogart, Ida Lupino.

1941—Sergeant York (El sargento York), dirigida por Howard Hawks, con Gary Cooper, Joan Leslie, Walter Brennan.

1945—Three Strangers (Tres desconocidos), dirigida por Jean Negulesco, con Sydney Greenstreet, Peter Lorre, Geraldine Fitzgerald.

Como director:

1941—**The Maltese Falcon** (El halcón maltés), libreto propio sobre novela homónima de Dashiell Hammett, fotografía de Arthur Edeson; intérpretes Humphrey Bogart, Mary Astor, Sydney Greenstreet, Peter Lorre, Elisha Cook, Jr., Jerome Cowan. (Warner Brothers.)

1942—**In This Our Life** (Esta nuestra vida), libreto de Howard Koch sobre novela de Ellen Glasgow, fotografía de Ernie Haller; intérpretes Bette Davis, Olivia de Havilland, George Brent, Dennis Morgan, Charles Coburn, Ernest Anderson, Frank Craven, Billie Burke. (Warner Brothers.)

1942—**Across the Pacific** (A través del Pacífico), libreto de Richard Macaulay, sobre un argumento de Robert Carson, fotografía de Arthur Edeson; intérpretes Humphrey Bogart, Mary Astor, Sydney Greenstreet, Charles Halton, Lester Matthews. (Warner Brothers.)

1943—**Report from the Aleutians**, documental del Departamento de Guerra, filmado en el Pacífico.

1944—**The Battle of San Pietro**, documental del Departamento de Guerra, filmado en Italia.

1945—**Let There Be Light**, documental del Departamento de Guerra.

1947—**The Treasure of Sierra Madre** (El tesoro de Sierra Madre), productor Henry Blanke, libreto de John Huston sobre novela de Bruno Traven, fotografía Ted McCord; intérpretes Humphrey Bogart, Walter Huston, Tim Holt, Barton McLane, Bruce Bennett, Alfonso Bedoya y John Huston. (Warner Brothers.)

1948—**Key Largo** (Huracán de pasiones), libreto de Richard Brooks y John Huston sobre la obra teatral homónima de Maxwell Anderson, fotografía Karl Freund; intérpretes Humphrey Bogart, Edward G. Robinson, Claire Trevor, Lauren Bacall, Lionel Barrymore, Thomas Gomez, Marc Lawrence. (Warner Brothers.)

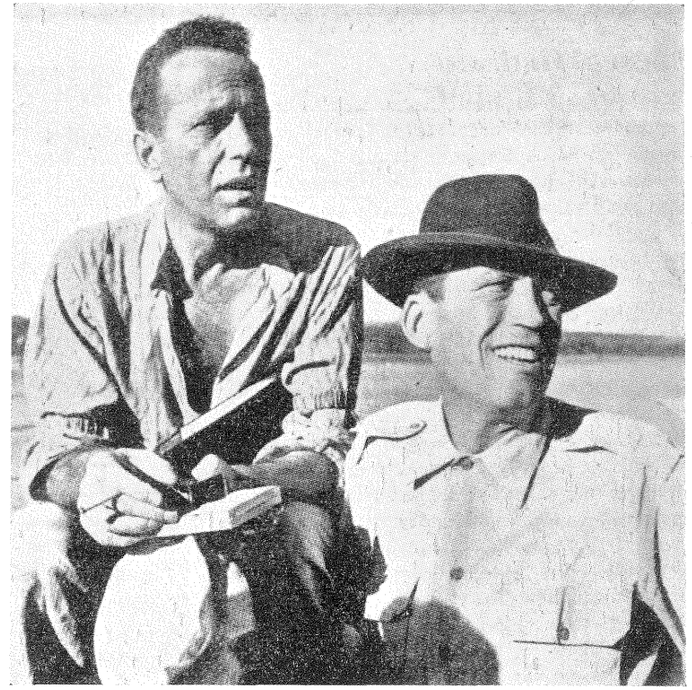
1949—**We Were Strangers** (Rompiendo las cadenas), productor S. P. Eagle, libreto de Peter Viertel y John Huston sobre un episodio de la novela "Rough Sketch" de Robert Sylvester, fotografía Russell Metty; intérpretes John Garfield, Jennifer Jones, Gilbert Roland, Pedro Armendáriz, David Bond, Wally Cassell. (Horizon Pictures, distribuída por Columbia.)

1950—**The Asphalt Jungle** (Mientras la ciudad duerme), productor Arthur Hornblow, Jr., libreto de Ben Maddow y John Huston sobre la novela de W. R. Burnett, fotografía Harold Rosson; intérpretes Sterling Hayden, Sam Jaffe, Louis Calhern, Jean Hagen, Marc Lawrence, James Whitmore, Anthony Caruso, Teresa Celli, Dorothy Tree, Barry Kelly. (Metro Goldwyn Meyer.)

1950—**The Red Badge of Courage** (probablemente "La insignia roja del valor"), productor Gottfried Reinhardt, libreto de John Huston y Albert Band sobre la novela homónima de Stephen Crane, fotografía Harold Rosson; intérpretes Audie Murphy, Bill Mauldin, Andy Devine, Royal Dano, John Dierkes. (Metro Goldwyn Mayer.)

1951—**The African Queen** (La reina africana), productor S. P. Eagle, libreto de James Agee, John Huston y John Collier sobre la novela de C. S. Forester, fotografía Jack Cardiff; intérpretes Humphrey Bogart, Katharine Hepburn, Robert Morley, Peter Bull. (Producción Horizon, distribuída por United Artists.)

1952—**Moulin Rouge**, sobre la vida del pintor Toulouse Lautrec, filmada en Francia, con José Ferrer, Colette Marchand, Zsa-Zsa Gabor.



john huston (derecha) y un conocido durante la filmación de AFRICAN QUEEN

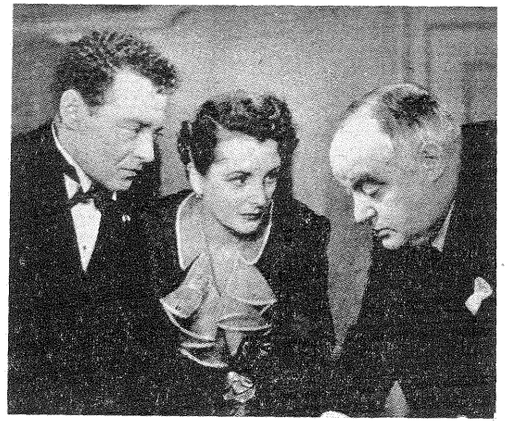
casi un rebelde

El caso de John Huston es el muy peculiar del desconforme que sigue trabajando, hace films de éxito comercial mediano, deja siempre la marca de su talento (incluso en sus errores), procura introducir una actitud personal, y, con una sola excepción, no firma obras de encargo ajeno. Algunos observadores han coincidido en destacar su individualismo, causa y efecto de una vida aventurera. Su padre Walter Huston se divorció cuando John tenía siete años (1913); desde entonces John viajó con su madre, que era periodista y adoraba visitar Turquía; después se dedicó al boxeo, se enroló en la caballería mejicana, escribió relatos deportivos, convivió en New York con su padre, aprendió de teatro y de actores. En 1931 aparece en Hollywood como libretista de **A House Divided** (La casa de la discordia), dirigida por William Wyler, de quien se convierte en amigo personal. Después busca trabajo en Inglaterra, hace otros libretos en Hollywood, y en 1941 se convierte en director de Warner Brothers, donde hace tres films. Como combatiente, filma luego tres documentales para el Gobierno: **Report from the Aleutians** (1943) sobre la guerra naval en Alaska, **The Battle of San Pietro** (1944) sobre la guerra de Italia, y **Let There Be Light** (1945) sobre el trauma psíquico de los excombatientes; las dos primeras fueron atemperadas en su crudeza por el Departamento de Guerra, y la tercera fué prohibida para toda exhibición pública, incluso en EE. UU; ninguna de las tres fué exhibida en el Uruguay. Los tres documentales parecen indicar alguna rebeldía, pero ésta se acentúa con la vuelta a Hollywood. Filma **The Treasure of Sierra Madre** (1947) sin la entera aprobación de Warner Brothers y tan sólo con el apoyo del productor Henry Blanke (otro intermediario) y de su amigo Humphrey Bogart, que en una oportunidad se negó a colaborar si retocaban su papel y no lo dejaban exactamente como lo había escrito Huston. En 1948 filma **Key Largo** (Huracán de pasiones) y Warner Brothers corta varias escenas en las que Huston dice haber puesto la mejor sustancia del libreto. A principios de 1949 recibe de la Academia el Oscar por libreto y dirección de **Sierra Madre**, y en la ceremonia Huston declara en su discurso que **"si este Oscar fuera hueco y pudiera beber en él, brindaría por Henry Blanke"**, quien hizo posible el film. La frase es un violento sarcasmo que Jack Warner escucha sin contestar, pero el conflicto ya está resuelto porque Huston se va de Warner; desde 1947 está asociado con Samuel Spiegel (alias S. P. Eagle), forma la empresa Horizon Pictures, y hace un film casi independiente, en el que seguramente influyó poco la distribuidora Columbia: es **We Were Strangers** (Rompiendo las cadenas, 1949, con John Garfield, Jennifer Jones) sobre la revolución en Cuba contra Machado. Desde este momento mantiene un doble lazo con Horizon y con Metro, estudio este donde filma **The Asphalt Jungle** (Mientras la ciudad duerme, 1950) y donde, entre tironeos varios y tremendos, comienza, en agosto 1950, **The Red Badge of Courage** (La insignia roja del valor). Cuando este film se termina, recibe de amigos y colegas los elogios más notables, William Wyler se declara admirado, y el público de dos exhibiciones, sorpresivas y de ensayo, prorrumpe en censuras y burlas. Estas son consideradas importantes, y preocupan a la Metro. Desde luego, Huston no se queda a modificar su film: con un desapego que también es notorio en otras zonas de su obra, deja la enfadosa tarea en manos de productores (Reinhardt y Schary), se va al Africa y comienza **The African Queen** (1951) para su compañía Horizon, con Humphrey Bogart y Katharine Hepburn, sobre un asunto de aventuras en el que, aparentemente, inyectó su habitual ironía de situación y diálogo. Declara que quiere hacer dinero con el film, pero es sabido que no le sirve cualquier cosa para hacer dinero, y ya antes había comunicado a Louis B. Mayer que, contra todo plan, no le gustaría dirigir **Quo Vadis**. Oportunamente, Mayer lo había contado así. **"John Huston. Iba a dirigir QUO VADIS. ¿Qué quería hacer con la película? Nada de corazón. Su idea era tirar los cristianos a los leones. Eso es todo. Le rogué que cambiara sus ideas. Me apoyé en mis manos y rodillas ante él. Le canté MAMMY. Le mostré el significado del corazón. Me arrastré ante él con manos y rodillas. Ma-a-ammy! Con lágrimas. No! Nada de corazón. Me AGRADECIO que le sacara la película".**

el descubrimiento

En 1942, cuando John Huston se hizo notorio, no se podía suponer que años después se le vería lidiando con la Metro y rechazando películas en tecnicolor. El promedio del cine americano era hasta entonces bastante rutinario como formulación dramática, aunque en los mejores casos mostró la profundidad y la emoción de que eran capaces Borzage, John Ford y William Wyler. Cuando Orson Welles rompió las reglas y narró su **Citizen Kane** (1941) desde varios puntos de vista, queriendo reconstruír como un puzzle la vida de un hombre, algunos espectadores creyeron que su fuerte personalidad habría de influír sobre otros jóvenes realizadores, e invocaron la presencia de Welles para saludar la aparición de John Huston y su **Halcón maltés**, un relato deliberadamente ambiguo y engañoso, donde no debe creerse en todo lo que se ve. El enfoque narrativo gozaba aquí simultáneamente de las ventajas de ser único y complejo. Por un lado, ninguna escena del film (exceptuada la rápida muerte de Jerome Cowan) omitía la presencia de Humphrey Bogart, detective particular, y nunca el espectador sabía más de lo que éste llegaba a averiguar. Por otro lado, todos los restantes personajes (Sydney Greenstreet, Mary Astor, Peter Lorre, Elisha Cook, Jr.) componían una banda criminal empeñada en capturar una joya de paradero incógnito, pero como cada uno de ellos era un ambicioso personal, la cadena de engaños, mentiras, disimulos y reticencias habrían confundido a más de un ajedrecista. El resultado dramático fué el de un contínuo suspenso: en un sentido, el film procuraba la búsqueda de la verdad, y comprometía a su espectador en la aventura, suscitándole una atracción similar a la que, con otro planteo, hoy puede formularle **Rashomon**. Este intento filosófico, expuesto por las situaciones pero nunca por el diálogo, tenía asimismo un epílogo melancólico, y cuando la famosa joya llegaba por fin a manos de los ansiosos delincuentes (traída con afán por Walter Huston, no mencionado en el reparto, por humorismo), se descubría que la joya era falsa y que tanto empeño fué inútil. Con el tiempo se supo que Huston era afecto a terminar sus obras con una nota de frustración para sus personajes.

En los meses y años siguientes pudo efectuarse un análisis más atento de **El halcón maltés**, disuelto ya su golpe inicial. Quienes habían saludado en Huston a una personalidad revolucionaria como la de Orson Welles debieron disminuir su entusiasmo (también disminuyó Orson Welles), y comprobar que en Huston existía, no un creador potente, sino un artesano de solvencia, que elige con cuidado los temas ajenos, y los transcribe con una fuerza tranquila y sobria. El primer dato con que se atempera ese entusiasmo es la mera comprobación de que **El halcón maltés** aparece transcrito, casi sin cambios, de la novela original de Dashiell Hammett. Los datos siguientes son la recolección de sus anteriores pasos como libretista, vinculado a Warner Brothers durante la más brillante época de la empresa (1935-1942) y colaborador de directores como Anatole Litvak, William Wyler, William Dieterle, Raoul Walsh y Howard Hawks, a casi todos los cuales superó más tarde. Pero aun como artesano sin creación propia, algunas características de Huston se mantuvieron desde **El halcón maltés** a su obra posterior, y pusieron su sello en cada film. En varios títulos reiteró su filosofía de la frustación forzosa; en todos se dedicó a un grupo de personajes concentrados parejamente en un problema, sin elegir entre ellos a un nítido protagonista; casi nunca tomó partido por alguno de los bandos que mostraba en conflicto.



THE MALTESE FALCON
(Peter Lorre, Mary Astor, Sydney Greenstreet)

la ascensión

A pesar del éxito que obtuvo **El halcón maltés**, la Warner Brothers no dió plenos poderes a su ex-libretista, y lo mantuvo como director de obras ajenas. La primera fué una novela femenil de Ellen Glasgow, **In This Our Life** (Esta nuestra vida, 1942), planeada como vehículo para Bette Davis, Olivia de Havilland y George Brent; el libreto, afortunadamente, pertenecía a Howard Koch, que pone conciencia de autor incluso en lo que adapta. El film se prestigió en boletería por sus estrellas y por el desplante histérico (virtuoso y habitual) de su primera actriz, pero una observación más atenta pudo ponderar la pintura de ambiente, la sobriedad con que el film establece al principio los datos esenciales de su asunto, y, sobre todo, la anotación temprana y audaz de un conflicto racial: Bette Davis culpa a un negro (Ernest Anderson) de un crimen involuntario que ella cometió, y el film alterna la protesta digna de ese negro con la lenta y exitosa investigación del incidente.

El otro film, **Across the Pacific** (A través del Pacífico, 1942), hizo repetir a Huston la receta del film de aventuras, donde Humphrey Bogart destruye a los enemigos de EE. UU.; allí Mary Astor y Sydney Greenstreet figuraron para convencer a los distraídos de que esta segunda obra de un mismo equipo podía igualar al **Halcón maltés**.

Cuando Huston se incorporó a las fuerzas armadas, aportó a la guerra su capacidad cinematográfica; otro tanto hacían entonces Frank Capra, Wyler, Litvak y John Ford. Ninguna de las tres documentales de Huston fué exhibida en el Uruguay, y la crítica ha ponderado en ellas no sólo la objetividad documental y la virtud de montaje que caracterizaron a los similares de esa época, sino una condición poética y pacifista. Para el crítico Richard Griffith (en **The Film Till Now**, 1948) tanto **Report from the Aleutians** (1943) como **The Battle of San Pietro** (1944) son poemas cinematográficos, construídos no con palabras sino con una penetrante observación del detalle, no habiéndose igualado por director alguno la extraordinaria realidad de su descripción de la vida del soldado, cuya psicología era expuesta con apuntes de pura observación. Ambos films fueron aderezados por el Departamento de Guerra con comentarios verbales y variantes del montaje, en un esfuerzo por modificar su sentido esencial, pero aun con cambios cada film conservaba ese sentido, y seguía diciendo que la guerra es una afrenta al espíritu humano. Estas experiencias, y las producidas con otros directores, provocaron finalmente que el Departamento de Guerra descubriera o inventara dificultades militares, y cancelara la autorización para que Huston y otros independientes salieran a filmar libremente en los campos de batalla. La tercer documental de Huston, **Let There Be Light**, (1945) mostraba la neurosis de los combatientes y los métodos empleados para curarla, con un enfoque que, según Griffith, era a un tiempo "científico y compasivo"; el film nunca fué exhibido públicamente, y el Departamento de Guerra lo suprimió por motivos "legales", aduciendo en algún caso que sería un espectáculo muy cruel para las poblaciones civiles, aunque, casualmente, era a ellas que estaba dedicado. Para una mejor comprensión de John Huston, esas tres obras parecen fundamentales: allí trabaja sobre una materia real, sin estrellas, sin presión de la boletería, y con presumible independencia.

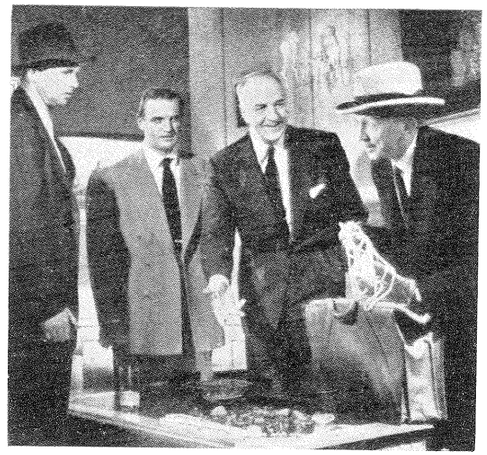
la vuelta

Desde que Huston vuelve a Hollywood, algunas características se hacen constantes en su obra. Como persona, afirma su rebeldía ante Warner Brothers, que hostiliza su filmación de **Treasure of Sierra Madre** (1947) y reduce su **Key Largo** (1948); luego funda su propia compañía, y se distancia de las directivas que Louis B. Mayer impuso como dogmas en la Metro. Como pensador, y como hombre en situación social, replantea los conflictos del combatiente en **The Red Badge of Courage**, los del ex-combatiente en **Key Largo**, y los del revolucionario en **We Were Strangers**; el protagonista de este último es el único personaje por quien parece tomar partido en toda su carrera, pero el mismo Huston observó después que el film **"fué escrito muy rápidamente y el protagonista no fué tan completamente fundamentado como hubiera sido deseable"**. Como dramaturgo, Huston siguió gustando los actractivos de la anécdota policial y de aventuras, géneros populares a los que aportó una fresca y minuciosa observación, enriqueciendo su relieve psicológico, y manteniendo frente a sus personajes la imparcialidad de no repartir en dosis netas ni villanía ni virtud; aun en **We Were Strangers** se discute si la nobleza de una intención revolucionaria puede justificar la muerte de seres inocentes. La frustración final es también un motivo insistido: en **Treasure of Sierra Madre** el oro en polvo es dispersado por el viento, en **We Were Strangers** un trabajoso túnel subterráneo termina por ser inútil; en **The Asphalt Jungle** el asalto perfecto es desbaratado por el azar; en **Red Badge of Courage** los esforzados héroes capturan finalmente una pared inservible, mientras la verdadera victoria es obtenida por otra división, en otro campo cercano,

más allá de la montaña. Incluso en otro asunto original de Huston, **Three Strangers** (Tres desconocidos, 1945) dirigido por Jean Negulesco, la frustración final cubre a los tres ambiciosos protagonistas (Greenstreet, Lorre, Geraldine Fitzgerald), tendiendo un símil inevitable al precedente de **El halcón maltés**.

Pero en un director que no crea sino que adapta argumentos, esta característica común supone una selección deliberada del material, y al tiempo una fidelidad notable a la intención de cada autor. Se ha observado que **The Maltese Falcon** (sobre Dashiell Hammett), **Asphalt Jungle** (sobre W. R. Burnett) y **African Queen** (sobre C. S. Forester) figuran entre las adaptaciones más fieles que el cine haya hecho sobre novelas; observación similar se formuló a **Red Badge of Courage** (sobre Stephen Crane), aunque deberá escrutarse el resultado luego de las modificaciones que Metro impuso posteriormente al film. En **Sierra Madre**, curiosamente, el novelista Bruno Traven, que vive oculto y no se da a conocer, envió un emisario a Huston para asesorarlo en la adaptación; al poco tiempo, y tras un fecundo período de colaboración, Huston quedó convencido de que ese emisario era Traven mismo. Queda como excepción a esta regla de fidelidad la adaptación y minuciosa modificación de **Key Largo**, que en el texto teatral de Maxwell Anderson era ya una extensa conversación entre cuatro paredes; en la intención de Huston, ya que no en el film terminado, ésta fué una obra con mensaje social, donde los gangsters se asimilan a los nazis, y donde los luchadores del Bien terminan por vencer a unos como antes vencieron a los otros. Esta renovación del tema a un planteo actual (la pieza es de 1939), y abundantes cambios de detalle, hacen muy curioso que Anderson dé carta blanca a Hollywood para alterar sus textos; incidentalmente, es muy asombrosa la distancia entre **Joan of Lorraine** y la ruidosa **Juana de Arco** (Victor Fleming, 1948) que lo alegara como autor. Como adaptador, Huston parece más seguro cuando sintetiza situaciones y las transporta a imagen cinematográfica, que cuando agrega escenas para inyectar un sentido y subrayar problemas morales. Algún fragmento de **Sierra Madre** parece forzadamente ampliado para subrayar la tesis, y buena parte de **We Were Strangers** es un discurso disimulado en diálogo sobre la lucha por la libertad. Las virtudes normales de Huston son, por el contrario, la reticencia, la anotación física de la conducta, la violencia ocasional, la explotación máxima de los datos externos de su asunto. Se mantiene fiel, en definitiva, a los elementos de la moderna novelística americana, y declara que W. R. Burnett (autor de **Scarface, Little Caesar, High Sierra, Asphalt Jungle**) parece escribir para él.

THE ASPHALT JUNGLE
(Sterling Hayden, Barry Kelly, Louis Calhern, Sam Jaffe).



el estilo

Un sagaz dictaminó una vez que William Wyler es un experto en relaciones humanas, y el concepto debe entenderse para un amplio campo dramático. El dictamen apropiado para Huston es el de que se muestra como un experto en algunas relaciones humanas, y las prefiere como tema de sus films; cuando incide en otras consigue menos virtud artística, si no el limpio fracaso. Su tema es, reiteradamente, el enfoque apretado, en tiempo y espacio, de un grupo de hombres en crisis, y todo lo que en ellos sea ambición, disimulo, maniobra, aparece expuesto con una mano maestra; cuando maneja emociones más nobles cae en el discurso o en la ineficacia. En ninguno de sus films hay una muestra completa de pasión, de ternura o de generosidad: la nobleza revolucionaria de John Garfield, en **We Were Strangers**, aparece pobremente trazada, y el principal reproche que formularon a **Red Badge of Courage** quienes se animaron a corregir el film,

THE RED BADGE OF COURAGE
(Audie Murphy, Bill Mauldin, John Dierkes).

es justamente el de que no está bien expuesta la historia del protagonista, porque el proceso de éste (cobardía, recuperación) es interno en la novela, y Huston es sabio para desenvolverse con datos externos, pero no para aportar cuadros íntimos y teñidos de subjetivismo. Esta limitación figura reconocida y aun racionalizada en declaraciones ocasionales, en las que manifiesta su respeto por las novelas de origen, su negativa a dirigir con exceso a los actores, su indiferencia por discusiones sobre temas teóricos de estética, y su afecto por **The Maltese Falcon**, que es, seguramente, la obra más adecuada a su afán de realizador.

Cuando el tema se ajusta a cierto modelo, reiterado en casi todos sus films, Huston es un director excelente, y el contenido le dicta el estilo. El modelo es, como lo fijara uno de sus cronistas, enfocar a **"un grupo de gentes cuyos motivos y ambiciones conflictuales marcan el curso del relato, y procuran una doble tensión, ya que sus actividades son habitualmente ilegales, y sus relaciones mutuas continuamente cambiantes"**. El estilo muestra tendencia a trabajar siempre sobre el conjunto, con dos o más personajes en escena, y con alguna suerte de hostilidad entre ellos; no suele incidir en primeros planos, caracteriza a personajes por pequeños ties, enfatiza datos triviales (leer un diario, mirar una copa) para mostrar latente una tensión que estalla al minuto inmediato, o registra una frase del diálogo mostrando intencionadamente la imagen de quien la escucha. En sus mejores momentos expone en un plano largo, con muchos personajes incluídos, toda una síntesis de la posición dramática: en los instantes finales de **The Maltese Falcon**, con los diversos aventureros encerrados toda una noche, esperando la llegada de la joya, o en momentos de **Sierra Madre**, con los tres buscadores desconfiándose atentos, mientras fingen dormir en el campo, o en reiteradas escenas de **Key Largo**, donde el encierro forzado de secuestradores y secuestrados es tomado desde arriba, con una perspectiva a veces irónica de la tensión existente. Casi nunca elige un héroe: al igual que Wyler, prefiere la imparcialidad y el equilibrio para exponer las posiciones opuestas; en mayor grado que Wyler, además, se abstiene de inclinar al final sus preferencias, y es sintomático que casi todos sus films terminen con la frustración de los diversos intereses conjugados. Este desapasionamiento ha obstaculizado la expresión de las causas que alguna vez mostró preferir, y los revolucionarios de **We Were Strangers** carecen de toda solidez para el espectador. Pero ha servido en cambio para la mejor expresión de una escuela realista, en la que parezcan verdaderos no sólo el ambiente y el asunto (cosa que Hollywood logra con frecuencia) sino también el personaje y su conducta. Como héroe y como villano, Humphrey Bogart ha repetido clisés durante toda su carrera; como persona humana, con rasgos simpáticos y con rasgos reprobables, nunca Bogart ha estado mejor que en **Sierra Madre**; similarmente, la banda de delincuentes de **Asphalt Jungle** aparece marcada por

THE AFRICAN QUEEN
(Katharine Hepburn, Humphrey Bogart).

Alec Guinness el versátil

Tres personajes

Pocos aficionados recordarán ahora la atildada figura que facilitaba a Pip (John Mills) su iniciación londinense en *Grandes Ilusiones* (Great Expectations, David Lean, 1947). El personaje había sido descrito por Dickens como un joven pálido, con una cierta fabricada languidez, y la composición cinematográfica del desconocido actor reproducía las ilustraciones con que Cruikshank había estereotipado los personajes del novelista.

Más resistente al olvido del espectador tal vez haya sido el azorado periodista que en *Suerte loca* (A Run for Your Money, Charles Frend, 1949) debía recibir y acompañar a los mineros galeses en su jornada londinense y que, en cambio, los perdía de vista a cada rato. Un actor maduro aprovechaba este pequeño papel para componer la cómica figura de un hombre obligado por los azares del periodismo a cubrir una nota de actualidad cuando su verdadera especialidad es la jardinería.

Memorable era, sin duda, la composición de Disraeli que jerarquizaba un film convencional como *El diablillo y la reina* (The Mudlark, Jean Negulesco, 1950). Un viejo actor parecía tener allí la oportunidad de dar un personaje histórico, rico en matices. En uno de los discursos más largos que hayan registrado nunca cámara y micrófonos, ese veterano ponía en evidencia su autoridad histriónica, su refinada dicción y su arte insuperable de la ironía.

un actor de talento se multiplica interpretando a LOS OCHO SENTENCIADOS, en una original comedia inglesa

Estos tres personajes —el joven Pocket, el maduro periodista, el viejo político— fueron creados en un intervalo de cuatro años, por el mismo actor: Alec Guinness, nacido en Marylebone (Londres) en 1914. Si Guinness hubiera compuesto únicamente esos tres personajes habría dado prueba concluyente de su versatilidad. Pero su carrera (teatral, cinematográfica) tiene mejores, más increíbles ejemplos.

dos o tres hamlets

Guinness estudió teatro con Fay Compton, en cursos nocturnos, mientras trabajaba de día para ganarse el pan. Durante años vivió precariamente de dinero prestado y sandwiches. En 1933 consiguió un contrato con John Gielgud —uno de los grandes del teatro inglés—. Su primer papel (en *Hamlet*) fué insignificante, pero marcaba el comienzo de una carrera teatral. Allí conoció a Merula Salaman, actriz con la que casó. Sucesivas actuaciones —en *Noah*, en *Richard II*, en *Romeo and Juliet*, en *The Merchant of Venice*— le valieron algunos elogios de la crítica y la atención de Laurence Olivier que lo incorporó al remozado *Old Vic*, equivalente inglés de la *Comédie Française*.

Junto a Ralph Richardson y al mismo Olivier, Guinness tuvo pocas oportunidades de primer plano, pero las pocas que tuvo las aprovechó. Como Fool, en un *King Lear* en que Olivier tenía el papel protagónico, fué calificado de "casi perfecto"; como De Guiche en un *Cyrano de Bergerac* que hacía Richardson, su trabajo pareció "una notable proeza". En 1939 Guinness protagonizó un *Hamlet* con ropas modernas que no despertó demasiada atención (salvo los paraguas en el sombrío entierro de Ofelia) pero que familiarizó al actor con el personaje. Otros papeles lo fueron preparando para el triunfo.

En 1947 —el mismo año en que David Lean lo presentaba en *Grandes ilusiones*— le llegó la gran oportunidad. El *Old Vic* le dió el papel protagónico en *Richard II* de Shakespeare. La crítica inglesa usó el ditirambo. Un cronista (del *Daily Herald)* definió con precisión su arte: *"Economía admirable... ni un toque ni un tono parecen erróneos"*. Al año siguiente, Guinness confirmó su calidad en el Menenius Agrippa de *Coriolanus*, una de las piezas más enigmáticas de Shakespeare.

Le estaba reservado, sin embargo, un triunfo internacional en una obra de autor moderno. El Festival de Edinburgh de 1949 estrenó, entre otras cosas, *The Cocktail Party*, tercer drama en verso de T. S. Eliot. El papel de Sir Henry Harcourt-Reilly, el psicoanalista que mueve los títeres en la pieza, le fué encomendado a Alec Guinness. En ese difícil papel, el joven actor demostró una especial autoridad. El triunfo de la pieza motivó su traslado a Broadway, previo a su estreno en Londres. Del otro lado del Atlántico, Guinness compartió con Eliot los honores que crítica y público dispensaron a la obra.

un nuevo hamlet

Como culminación de esta carrera teatral Guinness preparó durante dos años un "nuevo" *Hamlet* que se estrenó en Londres durante el Festival de Gran Bretaña (1951). Guinness había renunciado a la estampita romántica (el pálido príncipe rubio que vaga entre sombras y nieblas) y se había concentrado en expresar la lucidez intelectual de un alma que opera sobre un carácter limitado por frustraciones e inhibiciones; la inteligencia pura que trata de moldear (o iluminar, al menos) las contradicciones de una existencia agónica. Su Hamlet parecía pensar antes de recitar; hundirse en el caos interior y emerger con el limpio movimiento de un verso cargado de sentidos:

O that this too too solid flesh would melt
(Oh, si esta carne demasiado sólida se derritiera)

Su Hamlet no era un recitador apasionado como el de Olivier en el discutido film. Por

personalidad en hollywood: john huston

datos individuales, connotando que también los pistoleros son seres humanos, piensan en su familia, en las tierras de su infancia, en la vida limpia que postergan para mañana.

Una abundante experiencia de realismo cinematográfico parece demostrar que el sector que realmente importa es el de un realismo dramático, donde se valore con autenticidad el conjunto de fuerzas en juego; el ejemplo de Italia lo confirma así, y **Sciuscia** y **Ladri di biciclette** significan artísticamente mucho más que **Domenica d'Agosto** y que **Ragazze di Piazza di Spagna**, donde Luciano Emmer muestra el incidente episódico, divertido pero trivial. A ese realismo dramático se dirige Huston, con las limitaciones que Hollywood le impone, y aunque sólo en **Sierra Madre** ha podido calar en profundidad con las motivaciones de sus personajes, casi siempre ha obtenido una peculiar convicción para pintar, con ironía y crudeza, las mutuas relaciones de aventureros muy contemporáneos. Una parte del mundo es su territorio.

H. A. T.

Bibliografía. En THE NEW YORKER, mayo 24, y 31, junio 7, 14 y 21, 1952, consta un artículo largo de Lillian Ross sobre la filmación de **The Red Badge of Courage** y diversas manifestaciones de Huston, el productor Gottfried Reinhardt, los ejecutivos Dore Schary, Louis B. Mayer y Nicholas Schenk, entre otros. Se han publicado crónicas valiosas sobre films de John Huston en TIME, 2 febrero 1948, 2 agosto 1948, 2 mayo 1949, 19 junio 1950 y 8 octubre 1951; en SIGHT AND SOUND, noviembre 1950 y enero-marzo 1952 (en ambos casos por Gavin Lambert); en SEQUENCE 7, 9 y 12 (por Peter Ericsson, Derick Griggs y Gavin Lambert). Existen artículos generales y reportajes de interés en CINEMA Nº 43 (por Giulio Cesare Castello), en SIGHT AND SOUND, enero-marzo 1952 (por Karel Reisz), en el volumen THE CINEMA 1952 (por Karel Reisz), en CAHIERS DU CINEMA, mayo 1952 (por Gilles Jacob), en el libro THE NEGRO IN FILMS, de Peter Noble, y en el libro THE FILM TILL NOW, de Paul Rotha y Richard Griffith.

eso, parte de la crítica le reprochó decir el verso como prosa, lo que en cierto sentido era verdad, pero la poesía quedaba rescatada por la conmovedora presencia de un espíritu que busca y cavila, por el contenido estremecimiento del desvelo.

Desde el comienzo cundió el malentendido. Guinness se había dejado una barbita para señalar su apartamiento de la imagen romántica convencional y para ser fiel a la letra de Shakespeare. Muchos creyeron que lo hacía para seguir la interpretación crítica de Salvador de Madariaga; de ahí dedujeron que seguía también al fecundo escritor español en suponer las relaciones carnales de Hamlet y Ofelia. Molestado por estos errores, Guinness se afeitó la barba pero el equívoco subsistió.

Si hubo alguna injusticia en el rechazo que el público y la crítica ofrecieron a la interpretación antiacadémica de Guinness, no la hubo en cambio con respecto a la producción, una de las más mediocres que se hayan visto en Inglaterra. (Los responsables eran el mismo Guinness y Frank Hauser.) Al efecto desastroso del conjunto cooperaron también un elenco dirigido sin brío y los decorados y vestuarios de Mariano Andreu, vacilante compromiso entre el mundo isabelino de Shakespeare y un siglo dieciocho de baraja española que por capricho interpoló el artista.

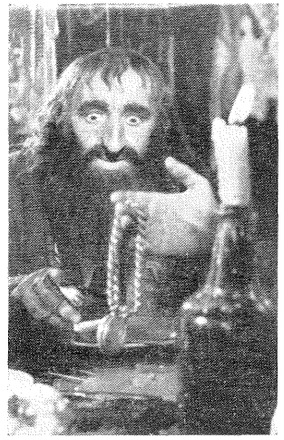
el violín de ingres

Pese a este ruidoso fracaso la crítica considera hoy a Guinness la promesa más firme de la escena británica. Su nombre se menciona siempre después del sólido triunvirato —Sir Ralph Richardson, Sir Laurence Olivier, John Gielgud—. Aunque Michael Redgrave podría disputarle ese distinguido cuarto puesto, no cabe duda de que Guinness lo llena con holgura. Pero esa pasión por el teatro, demostrada en el largo esfuerzo y en la permanente inquietud, en el fracaso y en el éxito, no han impedido a Guinness la ambición de labrarse una carrera en el cine. Tal vez pueda creerse que el cine sea su violín de Ingres, aunque no faltarán los que sostengan que otros motivos de más peso (o libras) justifican esa doble carrera. Lo cierto es que Guinness junto a su actividad teatral, y en un plano más modesto, ha desarrollado una actividad cinematográfica en que su experiencia en la composición dramática y el arte de la caracterización teatral le han permitido imponer una versatilidad ya famosa.

Después del petimetre de *Grandes ilusiones,* Guinness filmó con el mismo equipo otra novela de Dickens: *Oliver Twist.* Le estaba reservado el papel de Fagin, el horrible judío que adiestra a los niños vagabundos en el arte del robo. Su aspecto físico reproducía una vez más la concepción romántica de Cruikshank: la gran nariz ganchuda, los ojos saltones y afiebrados, la barba sucia, el aspecto siniestro. Tan expresiva resultó que en Estados Unidos organizaciones prohebreas protestaron por lo que creían era un ataque racial, y la película estuvo detenida por este motivo hasta 1951. (También Dickens tuvo que luchar contra esta misma interpretación y debió revisar algunos pasajes considerados injuriosos.) A la concepción dickensiana había agregado Guinness un toque homosexual, apenas indicado, que redondeaba el retrato de ese canalla rodeado de muchachos.

los ocho sentenciados

Pero la gran prueba de la versatilidad de Alec Guinness resultó ser el film de Robert Hamer *Los ocho sentenciados* (Kind Hearts and Coronets, 1949). Guinness debió componer allí ocho personajes distintos, los ocho D'Ascoyne que un pariente lejano (Dennis Price) va eliminando sucesivamente para heredar el título y vengar así una afrenta familiar. No todos los personajes que debe interpretar Guinness tienen la misma sustancia. Algunos están apenas esquematizados: hay una delirante sufragista que no pronuncia una sola frase pero reparte paraguazos, provoca motines y acaba huyendo en un globo en el que perece gracias a una flecha certeramente disparada por su pariente; hay un general que mata de aburrimiento a sus invitados en un típico club londinense y que al contar por enésima vez alguna célebre campaña desaparece en una nube de humo provocada por el contacto de su cuchillo con una lata de caviar, previamente cargada de un explosivo por su diligente asesino; hay un Don Juan que boga hacia la muerte en brazos de una muchacha que acaba de conquistar en un romántico *week-end.* El más rico de todos los sentenciados es el canónigo, ya chocho,



Fagin
Guinness

Alec
Guinness

que recibe a su asesino (disfrazado de clérigo) y charla y charla gárrulamente hasta que éste lo hace callar con una copa envenenada. A cada uno de estos personajes —fugaces o importantes, triviales o sustanciosos— presta Guinness un sentido impecable del matiz, una multiplicidad cómica incesante, que le permite ser cada uno de ellos sin repetirse, en constante invención.

El film es, por otra parte, una obra maestra del humor británico. El disparatado argumento, que escribieron Robert Hamer y John Dighton sobre una novela de Roy Horniman, da pie al mismo Hamer para componer rápidamente, en una serie de cuadros hábilmente montados, una cumplida sátira de la Inglaterra victoriana. Cada intento de eliminar a uno de los sentenciados se resuelve en una legítima carcajada. El film tiene un comentario del mismo asesino que subraya la ironía de las situaciones, doblando la eficacia cómica de la imagen con la de la palabra. Así, por ejemplo, cuando el bote que lleva al Don Juan con su chica se pierde en una cascada en la que habrán de ahogarse, el pulido asesino comenta: *Lo lamenté por la chica aunque encontré algún alivio en la reflexión de que ella ya había sufrido un destino peor que la muerte durante el fin de semana.* O cuando el general utiliza la lata de caviar para sus explicaciones estratégicas y grita: *Fuego* mientras la hace explotar. O cuando, después de haber consumado en un bosque el asesinato del último heredero, el asesino sale corriendo en dirección al castillo gritando a voz en cuello: *Socorro, Socorro.* El mismo título original del film que se apoya en una cita (cursi) de Tennyson sugiere la sátira a la mentalidad victoriana con su juego de palabras sobre corazones nobles y coronas nobiliarias.

Todo el film revela esa inventiva que no reside sólo en el libreto, sino que se apoya en una buena adecuación de imagen y texto. De su equívoco tema se desprende una perfecta caricatura de algunos rasgos permanentes del carácter inglés. En este sentido el film continúa y perfecciona un camino iniciado por Alfred Hitchcock en su mezcla de melodrama criminal y comedia de costumbres que produjo *El hombre que sabía demasiado* (The Man Who Knew Too Much, 1934), *39 Escalones* (Thirty-nine Steps, 1935), y *La dama desaparece* (The Lady Vanishes, 1938). Pero a esa consagrada fórmula agrega Hamer una escritura más sofisticada, un buen gusto impecable para sugerir en caricatura el ambiente y las costumbres de un mundo.

Es cierto que el film no llega a redondear completamente su asunto (hacia el final se pierde en una historia de amores adulterinos) pero el brillante libreto y la (casi siempre) inspirada dirección conducen la historia hacia un exitoso término. Al efecto general se agrega la buena interpretación de Dennis Price y de la deliciosa Joan Greenwood. Por su parte, el virtuosismo de Alec Guinness constituye una generosa contribución a esta dinámica empresa.

dos aventuras fantásticas

Durante el Festival de Gran Bretaña se estrenaron dos comedias de ribetes fantásticos en que Guinness tiene el papel protagónico: *The Lavender Hill Mob* (La pandilla de Lavender Hill, Charles Chrichton, 1951) y *The Man in the White Suit* (El hombre del traje blanco, Alexander Mackendrick, 1951). Ambas fueron producidas por Michael Balcon para Ealing Studios.

En *The Lavender Hill Mob,* Guinness se presenta como un virtuoso y envejecido empleado de banco cuya secreta ambición consiste en robarlo. Toda su vida ha ensayado un procedimiento pero no ha podido llevarlo a cabo por no encontrar los cómplices necesarios. Conoce casualmente a Sterling Holloway, fantástico fabricante de *souvenirs* turísticos. (Uno de ellos: la Tour Eiffel en miniatura que venden en la auténtica Tour Eiffel.) Se asocia con él y por medios nada ortodoxos consiguen otros dos cómplices y fundan la pandilla de Lavender Hill. El argumento (de T. E. B. Clarke) no desperdicia ninguna oportunidad jocosa. Pensado y escrito en forma cinematográfica, facilita al director un libreto de constante invención. Guinness compone sólidamente su empleado de aspecto ratonil que sólo revela su enorme ambición en pequeños gestos. Un instante memorable ocurre cuando acaba de detallar el plan del robo y ante una objeción de uno de los compinches afirma su criterio. El otro le dice: *Okay, Ud. es el jefe.* Guinness contesta automáticamente: *Sí,* hasta que comprende las implicaciones de la frase, se echa hacia atrás y permite que suba a su rostro inexpresivo un gesto de orgullo. Los ojos se iluminan y dice: *sí, es cierto, lo soy.*

En *The Man in the White Suit,* Guinness es un joven inventor que después de jocosas peripecias acaba por fabricar un género que no se ensucia y es indestructible. En vez de traer la felicidad al mundo, como pensaba, sólo consigue que el capital y el trabajo se unan para destruir su invención. El libreto (de Roger Mac Dougall) no facilita esta vez un material tan excelente, pero Guinness aprovecha cada oportunidad para mostrar su fe de empecinado, su iluminada mirada de fanático. La escena más importante lo muestra perseguido por todos, acorralado en un callejón y su traje hecho pedazos y ensuciado. Sandry Mackendrick (que también dirigió *Dicha para todos* o Whisky Galore, 1950) muestra una fina sensibilidad en el manejo de esa inesperada situación.

El último film de Guinness es *The Card,* con Glynis Johns, sobre una novela de Arnold Bennett.

discusiòn

A la admiración que naturalmente produce la versatilidad de Alec Guinness sucede, casi siempre, alguna desconfianza. Algunos piensan si no se deberá a engaño. Otros se preguntan si esta capacidad camaleónica no significará, en definitiva, un arte de la caracterización superficial. No parece necesario acudir al ejemplo, tan distinto, de Lon Chaney ("el hombre de las mil caras") para ridiculizar el error de los que así piensan. Aunque a veces use Guinness inevitables pelucas y postizos, su arte es sobre todo psicológico. Lo que cambia es la actitud íntima del personaje, no su aspecto externo. Esto se puede apreciar bien si se comparan dos personajes de *Los ocho sentenciados:* el atildado Don Juan y el descuidado fotógrafo. Físicamente difieren tan sólo en un bigotito y en el cuidado que uno pone en su ropa y la *nonchalance* del otro, pero psicológicamente son dos tipos opuestos. El Don Juan es un dominador que se muestra obsesionado por la conquista que tiene entre manos. El fotógrafo es un marido tiranizado por una mujer timorata (Valerie Hobson, muy mal) que se evade de la realidad por su afición a la fotografía y a la bebida que toma a escondidas. Guinness detalla ambos personajes marcando sutilmente sus diferencias, su posición ante el mundo, hasta su dicción. También puede resultar elocuente la comparación entre el joven inventor de *The Man in the White Suit* y el ratonil empleado de *The Lavender Hill Mob.* La diferencia física es pequeña: el empleado usa lentes, tiene el pelo pegado al cráneo y se viste con el uniforme de los bancarios ingleses (pantalón fantasía, saco negro, sombrero bombín); el inventor es descuidado en su aspecto, tiene el pelo revuelto y la ropa parece prestada. Pero la gran diferencia está en la mirada: apagada e insignificante en uno, alucinada o distraída en el otro. Y esa diferencia de mirada es signo de dos espíritus completamente distintos.

Esta misma capacidad de transformarse ha sido cuestionada recientemente por Harold Hobson al comentar *Under the Sycamore Tree,* la pieza teatral de Sam Spewack en la que Guinness tiene varios papeles. El crítico del *Sunday Times* ha expresado así su punto de vista: *¿Esta versatilidad de Alec Guinness es un mérito o un handicap? Todo depende de lo buen actor que sea. La teoría que sostienen los aficionados generalmente indica que el mejor actor es el que puede tomar el mayor número de impenetrables disfraces. Esta es, aclaro, la teoría. Pero en la práctica los actores a los que el público es más devoto son los que, como Irving, y según se dice con desaliento, parecen siempre el mismo. En esto, creo, la práctica del público tiene razón. Todo gran artista en cualquier esfera, excepto en el teatro, es siempre el mismo. Keats siempre escribe como Keats y no como Pope; Tiziano pinta como Tiziano y no como Picasso. No comprendo por qué en el teatro, y sólo en el teatro, deba considerarse como el más alto mérito ser un camaleón. El verdadero artista, seguramente, no es el hombre que puede imitar a un mayor número de otros hombres, sino el que tiene más cosas propias que decir.*

Parece evidente que Mr. Hobson plantea mal el problema. No es posible asimilar totalmente el arte histrión a las demás artes puramente creadoras. El actor (y esto lo vió bien Diderot) crea transformándose, dejando de ser él para ser otro. De aquí que parezcan irrelevantes los ejemplos de Keats o de Tiziano. Tampoco parece cierto que al cambiar de personaje el actor no tenga nada propio que decir. A través de sus distintos avatares

crimen fuera de la catedral: Dennis Price y Alec Guinness en **los ocho sentenciados** (Kind Hearts and Coronets)

Guinness expresa un arte de la composición, un sentido perfecto del matiz, una dicción refinada e irónica, que se impone a la diversidad de caracteres sin estropearlos y que puede considerarse, legítimamente, como su aporte personal.

Quizá el planteo exacto de la situación se logre si se opone un actor que siempre tuerce cada personaje hasta convertirlo en una expresión de su yo absorbente (Ralph Richardson en la escena inglesa, Jean-Louis Barrault en la francesa) a otro como Guinness en que predomina la subordinación a cada personaje particular. En el fondo, el problema se reduce a aquella oposición tan estudiada por los psicólogos entre almas unitarias y almas proteicas. A este grupo de espíritus pertenece indudablemente Alec Guinness. Para bien o para mal, parece difícil decidirlo ahora: Guinness es joven todavía y tiene una gran carrera por delante.

E. R. M.

Placer

No sé cómo se sienten mis lectores a este respecto, pero para mí, personalmente, me es siempre un placer reconocer, una y otra vez, que nuestro cine no está desprovisto de padres y de antecesores, de un pasado, de tradiciones, y de la rica herencia cultural de épocas pretéritas. Sólo gente muy irreflexiva y presuntuosa puede erigir leyes y una estética para el cine, partiendo de premisas como el increíble nacimiento virginal de este arte.

S. M. EISENSTEIN, 1944

(En **Film Form,** New York, pág. 232)

sabat

placeres personales

algunos films de James Broughton

COMPLETAMENTE APARTE DE LA PRODUCción normal de los estudios, existe en Estados Unidos un activo movimiento de cine independiente. Es producido por un grupo de realizadores, jóvenes en su mayoría, trabajando aisladamente en pequeños equipos, con escasos recursos (casi siempre en 16 mm.), sin propósitos comerciales, actuando de acuerdo a tendencias y objetivos muy diversos, que pueden caber bajo el rótulo general de experimentales.

Muchos de ellos reconocen como principal fuente y modelo a la vieja vanguardia de los años 1925 al 29, sobre todo francesa, y tratan de seguir sus principios, con mayor o menor originalidad. Pero el movimiento es lo suficientemente vasto para admitir muy variadas formas y algunos creadores auténticos.

Por su origen y especiales características, esta producción raramente llega al gran público; está confinada en clubes especializados, salas de universidades, a veces no va más allá de un núcleo de amigos y admiradores.

Dentro de su gran variedad, algunos críticos pretenden descubrir líneas comunes y es frecuente que se atribuya a este cine experimental una tendencia general a tratar problemas psicológicos individuales, en particular relacionados con el sexo.

Dos centros principales se han constituído agrupando diversos realizadores, uno en Nueva York, donde se ha concretado en una organización "Cinema 16", y otro en California, apoyado por algunas fundaciones y el propio Museo de Arte, de San Francisco.

A este grupo californiano pertenece James Broughton, que ha realizado ya cuatro films y que ha alcanzado cierta difusión fuera de Estados Unidos, mediante exhibiciones en círculos especializados de Londres y París.

Frente a la próxima presentación de sus films **Mother's Day** y **Loony Tom,** en Montevideo, por Cine Universitario, ha parecido procedente la publicación del siguiente estudio del crítico inglés Gavin Lambert.

Lambert ha sido editor de la desaparecida "Sequence" y dirige ahora las publicaciones del "British Film Institute", incluyendo la excelente "Sight and Sound"; conoce, además, toda la producción de Broughton y tiene así, la mejor perspectiva para apreciarla.

Cuando alguien comienza a discutir los films de James Broughton con más seriedad de la debida —como el Departamento de Higiene Mental del Estado de Montana, cuando se vió enfrentado por la reacción de las escuelas públicas contra EL DÍA DE LA MADRE, o como un neoyorquino devoto del cine experimental, siempre a la pesca de imágenes y símbolos de la inadaptación—, su autor, sin perder la calma, se ve llevado a recomendarle: "Abandónese. Basta con dejarse ir, tratando de no ofrecer resistencia..."

Este consejo no es difícil de seguir. Los cuatro films de 16 mm. que ha realizado, hasta hoy, este joven poeta californiano, tienen una informalidad y un atractivo que los distingue de la mayoría de los films experimentales norteamericanos, a los que uno se acerca lleno de inquieto interés. La serena alegría, el irónico apego hacia los hombres que se afirman en ellos, los hacen siempre frescos y simpáticos. Puestos a buscar un paralelo, el mejor sería quizá el de Vigo. Es cierto que los films de Broughton son más ligeros, y que hay en ellos menos pasión y substancia. Pero tienen algo de la libertad de Vigo, algo de su misma intuición y de su natural indiferencia por las convenciones. Los acercan, también, las circunstancias de total independencia en que fueron producidos, y la técnica modesta, a veces improvisada, que es su consecuencia.

El primer film de Broughton, MOTHER'S DAY (El Día de la Madre, 1948), sigue siendo, hasta hoy, la más densa y compleja de sus realizaciones. Son veinte minutos de rememoración, en el nostálgico estilo de un álbum familiar, en los que desfilan los recuerdos de una infancia vivida en la costa del Pacífico: una inconsecuente procesión de caras, ropas, objetos personales, banales y misteriosos incidentes ocurridos en una familia numerosa, tal

como éstos reviven en el recuerdo de un poeta.

El film está compuesto al modo de una suite, cuyos movimientos —repletos de hechos y alusiones— aparecen señalados por ingeniosos títulos. No hay diálogo ni comentario, pero una partitura musical muy hábil y delicada, debida a Howard Brubeck, subraya el sentido de la acción. Una miniatura nos muestra la primera imagen de la Madre como una mujer joven, con rizos de fines de la era victoriana y una expresión dulce y remota. En carne y hueso, resulta ser una mujer grande, enérgica, sensual, con una debilidad por los sombreros exóticos y —lo que es más sorprendente— por el padre, un hombre enjuto, respetable y patilludo, con el que acaba casándose. La educación recibida en su primera edad y, sin duda alguna, la influencia del Padre, arraigan en su espíritu la convicción de que los niños deben crecer para convertirse en hermosas damas y caballeros, y de que nada hay en el mundo más hermoso que esto. Sin embargo la vida le reserva muchas sorpresas y desilusiones. En la casa —de la que vemos poco más que una fachada desnuda, y un cuarto amueblado con profusión alarmante, que recuerda a THE MAGNIFICENT AMBERSONS (Soberbia, 1942, Orson Welles)— todo es decoroso, formal y correctamente bello, mientras la Madre se halla presente. Pero los niños tienen sus juegos secretos y sus mundos privados, y, en realidad, crecen en abandonados callejones y en terrenos baldíos. En una brillante secuencia —cómica, conmovedora y misteriosa a la vez— vemos a los niños entregados a sus juegos. Pero son personas adultas los que toman su lugar: una muchacha de veinte años hace rodar un aro, un estudiante juega con la tapa de un tacho de basura. Este truco temporal revela, en forma extraordinariamente eficaz, el futuro, y el pasado en que él se gesta; la infancia, y la edad madura en que luego se convierte. Es ésta una escena ejemplar de la fantasía y la irónica ternura que impregnan toda la obra de Broughton.

La figura de la Madre, a través de sus cambiantes apariencias, es igualmente característica. En ella se resumen las herméticas convenciones familiares, absurdas unas veces, temibles otras. Pero hemos vislumbrado algo de su juventud a través de una miniatura victoriana, y, al terminar el film, la vemos —vestida con pantalones de montar, esperando reconciliarse con la época— inspeccionar un cuarto vacío y sospechar un poco que los tiempos le han robado sus hermosas damas y caballeros. Y esto hace que su figura sea patética, a la vez. Broughton ha escrito su epitafio: "Había una vez una joven muy bella y refinada, que tenía muchos pretendientes. Pero eligió mal entre ellos. Luego tuvo muchos hijos, y no supo qué hacer con ellos, tampoco". Es éste un film múltiple y sutil, sosegado y tajante a la vez, poético y riguroso.

hermosas damas y caballeros (**Mother's Day**)

Otros dos films, ADVENTURES OF JIMMY y LOONY TOM (THE HAPPY LOVER) constituyen una especie de entreacto, antes de un nuevo experimento radical: FOUR IN THE AFTERNOON. Todos estos films son de 1951.

ADVENTURES OF JIMMY —definido por su autor como una "fábula amatoria en estilo documental"— es una ligera parodia de un drama corriente en el cine y la literatura: el del inocente inadaptado, que no consigue hallar la felicidad en la Gran Ciudad. El campesino Jimmy se encuentra por primera vez frente a la confusión y a las presiones de una metrópolis, es acechado por las mujeres de la ciudad, busca remedio en el psicoanálisis y —en otro interludio, igualmente breve e inoperante— en la plegaria; vive en tugurios, se agota bailando en un dancing, cavila anonadado sobre su falta de atractivo personal. Sin embargo, en su fuero interno, se conserva obstinadamente sano, simple y optimista, y acaba arrastrando hasta su solitaria cabaña a varias muchachas y apoltronándose en medio de un creciente harén.

LOONY TOM es una creación más cabal, más aguda e ingeniosa. Su finalidad es, según su autor, la de favorecer "la jovial causa de difundir la alegría por el mundo". Su protagonista es una figura de pantomima, alegre y errabunda, con pantalones bolsudos y un sombrero hongo en equilibrio sobre una cabeza rizada, un bigotito, una incontenible sonrisa y ojos chuscos. Loony Tom recorre la campiña haciendo el amor, inmediata y frenéticamente, a todas las mujeres que encuentra en su camino. El ritmo de persecución, las exageradas posturas y situaciones desaforadas hacen pensar en una comedia de Mack Sennett. Pero aquí la farsa no es una finalidad en sí misma, no es cruel ni negativa: es farsa poética. Loony Tom —perturbador del idilio de un artista y de una multitud de robustas muchachas campesinas— es presentado con ternura y sublime aprobación: el amor y la seducción son sus únicas y naturales ocupaciones, y traducen su ingenua, extática confianza en la felicidad. Los versos que acompañan el desarrollo así lo indican, al igual que el subtítulo: "El Amante Feliz". El éxito logrado aquí se debe, en gran parte, a la brillante pantomima de Kermit Sheets (ayudante de Broughton en la producción de sus otros films) en el papel de Loony Tom.

FOUR IN THE AFTERNOON es una suite cinematográfica basada en cuatro poemas de James Broughton, publicados en 1950 en su colección MUSICAL CHAIRS. Pero aquí el cine no es una mera ilustración de la poesía: los poemas son usados, más bien, como podría usarse la música de programa en el libreto de un ballet. El primero de los films que la componen, GAME LITTLE GLADYS, desarrolla uno de los temas predilectos de Broughton: el de los ensueños y ritos de la infancia. Gladys convoca a sus pretendientes imaginarios —"¿de cuál seré el amor verdadero?"— pero antes de que pueda decidirse por uno de ellos, los pretendientes desaparecen. El segundo, THE GARDENER'S SON, es un ensueño adolescente, el amor pasajero de un joven por una muchacha, visto a través de la meditación neblinosa y soñolienta de un día de verano, en la que se mezclan la realidad y las fantasías evocadas por el deseo. PRINCESS PRINTEMPS es una irónica pastoral en la que se invierten los papeles y la mujer sale a la caza del hombre. En este caso, la mujer es una mocetona casquivana, que aparece en medio de un derruído decorado clásico que podría ser un resto del decorado babilonio de INTOLERANCIA. "A veces no me reconozco, ¿sabe?" —proclama continuamente la dama, agitada por la primavera y la proximidad del joven—. THE AGEING BALLETOMANE es una pequeña y nostálgica anécdota, en la que un hombre ya entrado en años recuerda el amor perdido: mientras reflexiona sentado en la galería de su casa, el lento y monótono ritmo de su sillón de hamaca contrasta incesantemente con los movimientos, rápidos y juveniles, de las danzas que recuerda.

FOUR IN THE AFTERNOON depende de una relación leve pero intrincada entre las imágenes, el texto y la música, y basa su continuidad en la continuidad del sentimiento: como MOTHER'S DAY, salta de un momento a otro del tiempo, alterna la ironía con lo patético, el romance con la desilusión. No mantiene, sin embargo, en todos sus momentos, este tenue equilibrio: los dos primeros movimientos —GAME LITTLE GLADYS y THE GARDENER'S SON— son delicados y atrayentes, con un toque risueño. Pero el tercero deriva, incierto de su rumbo, hacia la farsa, y el cuarto se deja embargar por una nostalgia poco convincente. Sin embargo, aunque menos lograda que LOONY TOM, FOUR IN THE AFTERNOON es la más interesante de las realizaciones de Broughton desde MOTHER'S DAY.

Quienes desean que el cine no se limite siempre a la narración dramática, pero que encuentran aun menos atrayentes las alternativas del documental corriente y del "experimento" (Maya Deren, etc.) han de ser premiados con estos films, tan delicadamente originales, ricos de experiencia, poéticos sin afectación.

GAVIN LAMBERT (en **Sight and Sound**, octubre-diciembre 1951).

---

técnica

El cine sonoro, sobre todo, ha inventado el silencio.
(Robert Bresson, citado en Sequence, 11.)

estrenos

sabat

Rasho Mon

Producción Daiei (Japón, 1950.) Dirección, Akira Kurosawa. Libreto cinematográfico del mismo, según un relato de Ryunosuke Akutagawa. Fotografía, Kazuo Miyagawa. Escenografía, Shinobu Ashimoto y Akira Kurosawa. Intérpretes, Toshiro Mifune (Tajomaru, el bandido), Masayuki Mori (Takehiro, el samurai), Machiko Kyo (Mesago, su mujer), Takashi Shimura (el leñador), Minoru Chivaki (el sacerdote), Daisuke Kato (el siervo), Kiyiyiro Veda (el guardia), Norigo Homma (la maga).
Gran Premio del Festival de Venecia 1951. Oscar de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de Hollywood al mejor film extranjero exhibido en EE. UU. en 1951. Mención especial del Jurado de la Crítica en el Festival de Punta del Este 1952.

Rasho Mon, como relato, posee un plan atrayente. En su principal parte, yuxtapone cuatro versiones contradictorias de la muerte de Takehiro, un samurai, y la violación de su mujer, Mesago, ocurridos días atrás en un bosque. Tres personajes, un leñador, un sacerdote y un siervo, comentan el hecho mientras se refugian de una lluvia torrencial entre las ruinas de una puerta. En un tercer ambiente, el de la comisaría donde se instruyó la causa, se oyen las deposiciones de los tres actores del drama (el samurai, su mujer y el acusado, un bandido llamado Tajomaru). El cuarto relato es hecho por un único testigo, el leñador y comienza en las ruinas. El film presenta su anécdota de modo que es imposible saber la verdad completa sobre lo ocurrido, y por boca del sacerdote dictamina que esa imposibilidad es válida para todos los hechos humanos, pues la débil, pecaminosa naturaleza del hombre obliga a mentir. Este juicio pesimista se ve más tarde amonestado por un acontecimiento sin relación con el tema central, agregado para demostrar que la humanidad no es, después de todo, tan malvada. Tal final no consta en el relato original de donde se adaptó el film y es seguro que no hubiera sido firmado por su autor, Ryunosuke Akutagawa. Este escritor nació en 1892 y produjo numerosas novelas, crónicas y ensayos, pero es escasamente conocido por los occidentales. Casi todo lo que se puede leer de él es una novela, Kappa, *publicada en Estados Unidos en 1947 y un libreto cinematográfico,* San Sebastián, *publicado por la revista* Horizon *en Inglaterra en 1949. Según una reseña de* Time *(agosto 25, 1947) la filosofía de Akutagawa, que lo aproxima a Jonathan Swift y otros utopistas, puede resumirse en una frase de* Kappa: *"El más sabio modo de vivir es mirar con desprecio las costumbres de la época llevando, al mismo tiempo, una existencia que no las hiera". A los 35 años, Akutagawa no pudo seguir soportando las costumbres de su época y se suicidó.*

el drama

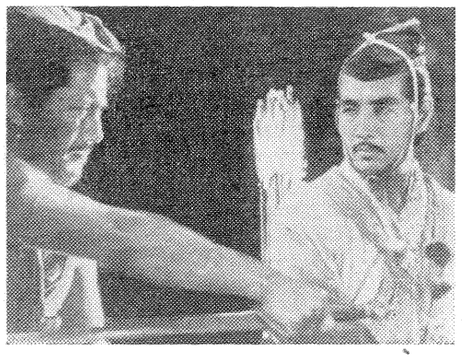
La filosofía de Rasho Mon *postula que el hombre está fatalmente impulsado a mentir, llegando a mentirse a sí mismo, lo que impide una auténtica confianza en la humanidad, por la negación que esa conducta implica de una realidad objetiva, pasible de ser conocida y su mudanza en otra, subjetiva, incognoscible. El film presenta, como caso particular de esa falsedad, la tendencia a vestir los recuerdos con un significado heroico en el que el narrador cobra un lugar preponderante y en el que él mismo compromete su visión real de las cosas, llegando a no poder diferenciar lo verdadero de lo fingido. Esta soberbia lleva a cada uno de los tres protagonistas a atribuirse un papel digno en la acción de sus respectivos relatos, mientras el leñador presenta a la mujer como un demonio y a los hombres como dos cobardes. Pero hay en juego otros pecados capitales que los obligan a mentir para salvar las apariencias: la lujuria del bandido, de la mujer, y pasiones o mezquindades menores, como la crueldad con que Mesago incita al bandido para que mate a su esposo, la petulancia con que Tajomaru proclama ser el vencedor del samurai y el seductor de la mujer, el robo de la daga por el leñador, todo lo cual forma un sórdido compendio de debilidades humanas. En este sentido, Tajomaru aparece como el tentador diabólico que hace caer del rostro del samurai y de su esposa la máscara de dignidad y de nobleza con que los ve por primera vez en el bosque, disfraz que es patrimonio propio cuando con ellos se presenta el relator ante la sociedad, pero que a la próxima vuelta de tuerca se transforma en bajeza, en bochorno. El espectáculo de tanta miseria incita a la piedad, a la misma piedad que pedían los griegos para los personajes de sus grandes tragedias. (Resulta curioso consignar cuán cerca está Kurosawa formalmente de ese antepasado teatral: la parte nuclear de su anécdota observa las tres unidades de tiempo, lugar y acción, los clásicos tres actores y el coro que comenta el drama, que se cierra con la necesaria catástrofe). Infortunadamente, esa piedad fué malentendida por Kurosawa quien, asustado quizás por el cuadro desolador que surgía de su film, decidió resolver de modo más simple y optimista los complejos problemas de conciencia que planteaba. Desmintiendo todo lo anterior y echando mano de una forzada conclusión, los últimos minutos establecen la absolución de la humanidad. Este arrepentimiento final no absuelve, sin embargo, al adaptador y es una debilidad más que sumar a las que* Rasho Mon *descubre en el hombre.*

la realización

Ya de por sí es desacostumbrado que un film contenga tales excelencias intelectuales. Pero esta originalidad nada sería si los artistas y técnicos, que la tomaron de una obra literaria, no hubieran sabido darle la forma que su adaptación cinematográfica exigía. El tratamiento que el realizador ha impuesto a todos los elementos a su cargo configura un equilibrio decisivo entre el tema y una técnica que lo da en términos de cine, única variante válida para lograr una auténtica obra de arte. Rasho Mon, *excepto su final, no proclama nunca más de lo que puede mostrar, ni se pierde en alardes formales que distraigan la atención de lo que dice. Cada una de sus secuencias, de sus escenas, de sus tomas, está dirigida totalmente a proporcionar la imagen más adecuada de su contenido.*

El primer cuidado de realización es lograr el ambiente propicio para el drama. Tres prólogos sirven a ese propósito. El primero abre el film y persigue despertar el interés del

público por los hechos que seguirán. El segundo muestra la entrada del leñador en el bosque por medio de desplazamientos de cámara de asombrosa extensión, cuyo sentido es mostrar al personaje sumido cada vez más profundamente en la lujuriosa vegetación del lugar, mientras sobre su cabeza, entre el follaje, huye la luz del sol. Acompañada en su movimiento por una melodía de eficaz ritmo, la cámara se va aproximando al camino del hombre hasta cortarlo y seguirlo de atrás, de frente, desde abajo, en una sucesión de imágenes cada vez más nerviosa, rodeándolo con un apremio que culminará en la serie de hallazgos que ponen al leñador en presencia del cuerpo del samurai. El tercer prólogo inicia el relato del bandido y es, por su estructura, por su intención, paralelo al anterior, si bien da dos pasos adelante en el trabado de la acción al presentar el encuentro entre el narrador y sus dos víctimas, sugiriendo la índole del drama que protagonizarán. La escena está dada con una cadenciosa sucesión de tomas largas, fotografiadas en planos alternativamente lejanos y próximos, con una iluminación mórbida. A esta calidad de fotografía y montaje se suma el silencio del lugar, su soledad, la sensual calidez del mediodía de verano, elementos cuya innegable sugestión se define en una fugaz visión de la mujer, semioculta por sus velos. Tan exquisito cuidado en la ambientación cobra nuevo sentido en las escenas de la comisaría, en las que la cámara, casi siempre inmóvil, toma de frente al bandido y a la mujer mientras declaran, con preferencia en planos generales y medios, desde ángulos normales, con la perspectiva cerrada poco más atrás por un muro frontal que oculta el horizonte (y simbólicamente la verdad) ante el que están sentados el leñador y el sacerdote. El comienzo del relato de Takehiro está tomado, en cambio, mediante otra fórmula: la cámara sigue puntual-



mente el ritual y las evoluciones de la maga por cuya boca habla el samurai, pero respetando siempre el enfoque normal con respecto al muro. El tribunal, mudo e invisible, se supone ubicado tras el objetivo. Se coloca así al espectador de cara a los hechos, física y espiritualmente, infundiendo en su ánimo la duda que surge de las dispares deposiciones. Al plantear los acontecimientos desde fuera, Kurosawa está haciendo el mejor cine subjetivo, aquél que compromete de modo directo al espectador, obligándolo a participar en él.

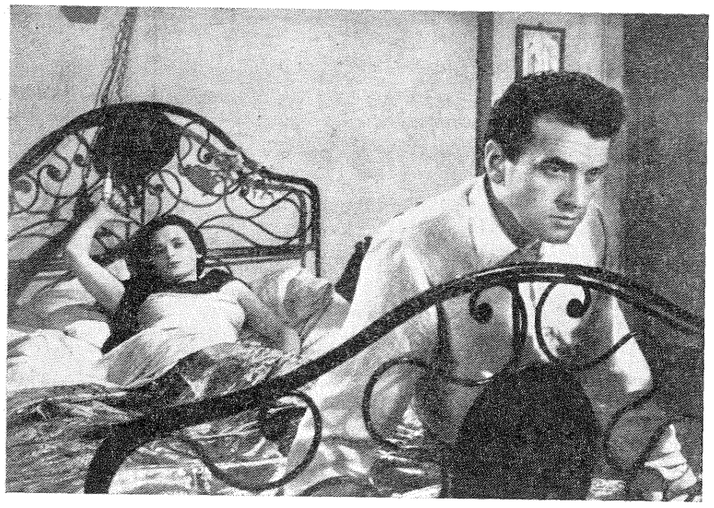
Las cuatro historias crean muy diferentes relaciones entre sus personajes y hacen variar su conducta de una a otra. La realización persigue dar la más precisa cuenta de ese hecho centrando su atención en el movimiento de los actores del drama, como lo denuncia al disponerlos en el campo de cada toma según una estricta necesidad narrativa mientras los apoya con una escenografía funcional y una banda de sonido de alerta impostación. Así, la seducción de Mesago está dada por un giro de cámara que encierra a la pareja dentro de su estrecho círculo, otro que muestra las copas de los árboles fuera de foco ante los ojos de la mujer y un primer plano de la daga que

(continúa en la pág. 31)

quinta versión

"He asistido a gran número de representaciones, viendo generalmente dos films por día. Ninguno me ha emocionado y entusiasmado tanto como el film japonés **Ru Shamon** (sic). Es uno de los más bellos films de amor que me ha sido dado ver, hecho en la línea de **Visiteurs du Soir**, lo que probablemente lo hacía más emocionante para mí."

(ARLETTY, recordando el Festival de Punta del Este, 1952, según "Cinemonde", 14-3-52.)



pasión prohibida

cronaca di un amore

Como tantos otros, este film es la historia de un triángulo, donde el amante y la mujer conspiran para matar al marido; su director y argumentista Michelangelo Antonioni, que trabajó cerca de Luchino Visconti, reconoce sin duda a éste el antecedente que significó su **Ossessione** (1942) y, más lejos, el aporte constituído por esa novela de James M. Cain, "El cartero llama dos veces", y por la también notoria **Double Indemnity** (Pacto de Sangre) en la que Cain planteara un caso muy similar. Como en los antecedentes, una pasión fría y calculadora gobierna a ambos protagonistas, pero en este film, más que en ningún otro de sus similares, la sensualidad de la pareja pasa siempre a un segundo plano, como materia implícita y sobreentendida, y se enfoca con más énfasis la insatisfacción y la impaciencia con que ambos sobrellevan el episodio hasta el final proyectado del crimen. Esta es una modalidad antirromántica y áspera que cabe vincular con los momentos más amargos del realismo italiano: es, más depurado de estilo, menos poblado de un mundo incidental, menos intencionado como sociología, el enfoque amargo que Visconti se proponía en **Ossessione** y también en su reciente **Bellissima** (1951), donde la crudeza es norma. El estilo de Antonioni comienza por un enfoque dramático indirecto: la primera noticia que recibe el espectador es, deliberadamente, la investigación de un detective sobre un crimen anterior en el que habrían estado implicados los dos amantes; en este relato aparece ausente el amor (aunque sin duda fué la fuerza inicial), pero está presente la sordidez y el cinismo con que el crimen fué efectuado. El detective continúa siendo luego, parcialmente, el intermediario entre argumento y espectador, y éste recibe así, por relato tendencioso, una versión fría y deductiva de una anécdota pasional. Los otros procedimientos de Antonioni atienden a un lenguaje cinematográfico, con una completa e insólita vigilancia de los ambientes en que se desarrolla la anécdota: su idea general es enfocar a los amantes como insatisfechos de su medio social (alta burguesía) y aislados de sus congéneres- En muchas de sus escenas los presenta solitarios en el desierto de carreteras,

(Cronaca di un amore) Italia, 1950. Director, Michelangelo Antonioni. Libreto cinematográfico de Michelangelo Antonioni, Daniele d'Anza, Silvio Giovaninetti, Francesco Maselli y Piero Tellini, sobre un argumento del primero. Fotografía, Enzo Serafin. Vestuario, Ferdinando Sarmi. Música, Giovanni Fusco. ELENCO: Lucía Bosé, Massimo Girotti, Ferdinando Sarmi, Gino Rossi, Marika Rovsky, Rosi Mirafiore, Rubi Dalma.
Premio a la mejor dirección en el Primer Festival Cinematográfico de Punta del Este, 1951.

suburbios, calles largas y vacías donde recién ha llovido y donde el transeúnte ocasional es un ser hostil; en otras escenas hay una deprimente fiesta social de gente rica, o un penoso cabaret; en un momento culminante los protagonistas conversan y discuten mientras suben tres pisos por una escalera, junto a un ascensor que debe recordarles las circunstancias del primer cirmen que se les atribuye. Resulta muy curioso que el director haga funcionar un ambiente contra sus protagonistas; éste es, generalmente, un contraste procurado por los films románticos, a favor del amor central, como se le puede ver en el último y claro ejemplo sueco de **Hon dansade en sommar** (Un solo verano de felicidad), pero aquí se le utiliza, con más refinamiento, para una anécdota sórdida, y no se buscan otros personajes villanos sino un mundo hostil y silencioso contra el cual quedan aislados los dos amantes. El resultado, que dejará insatisfecho a un público de afición romántica, es un cine intimista similar al que Bresson consiguiera en su **Journal d'un curé de campagne**: escasos personajes, recortados sobre un mundo gris y ajeno, preocupados de sus propios dramas, y seguidos por cámara y anécdota con una minuciosa atención. El uso del sonido colabora hacia la misma finalidad, y los micrófonos recogen cuanto rumor pueda molestar a sus dos personajes, o cuando menos diferir notoriamente de su ánimo: los chirridos de un ascensor, la música grosera del cabaret, un aeroplano ocasional o el boogie que se escucha en la radio cercana, como paradoja, en el mismo momento en que el amante toma con solemnidad el revólver con el que intentará el crimen. Una partitura musical de estructura moderna y a veces estentórea, compuesta para saxofón y piano, alterna en la banda de sonido para la misma función de comentario irónico y contrastante.

Las debilidades de Antonioni son las de su libreto, donde él mismo es primer autor. Está tan preocupado de no alentar el menor calor de simpatía sobre sus protagonistas, que a ratos olvida ilustrar sobre su mecanismo interior; asimismo, alarga sin necesidad un incidente, o se distrae en algún episodio secundario que disminuye la intensidad del relato principal, o enfoca a éste desde varios puntos de vista (marido, detective, amigos) y pierde unidad en su narración. Pero aunque el libreto sea irregular, la dirección es excelente, y supone un germen de renovación formal, traída al cine por gente joven. Esta es la primera obra de Antonioni como director de largo metraje; antes había colaborado como ayudante de Marcel Carné en Francia, y como libretista y director de documentales en Italia. Su visión amarga de un drama individual, sin insinuar siquiera un trasfondo de optimismo, lo acercan al cine francés de pre-guerra, y ciertamente su última y desesperada escena recuerda a algún enfoque de **Quai des brumes** y de **Le jour se lêve**. Pero es seguramente una mala medida artística la que valora intenciones y ánimos: aquí hay, además, un artesano del cine sonoro, un cumplido creador de un clima y un ritmo para su film.

En ninguna de sus actuaciones naturalistas y desenfadadas (en **Parigi e sempre Parigi**, o en **Ragazze di Piazza di Spagna**) estuvo Lucía Bosé tan atrayente, tan insinuante de una compleja vida interior, como lo está aquí, a base de lujo y de parquedad; en cuanto a Massimo Girotti, reproduce su idéntico papel de **Ossessione** y supone también aquí, como personaje y como actor, una figura secundaria y subordinada a la primera actriz.

dos estilos ingleses

Parecía científicamente demostrado que la mejor política del cine inglés es hacer pequeñas películas bien hechas y no embarcarse en una producción de grandes costos, sea con abundancia de títulos, sea con presupuestos abultados. Hacia 1947 ese dictamen era seguro, y el fracaso de la monumental **César y Cleopatra**, junto al prestigio adquirido por **Brief Encounter** (Lo que no fué) y similares, hacían coincidir un doble deseo: el de llevar adelante un plan económico, y el de ser elogiado por él. Con los últimos cinco años de repartidas discusiones en toda Inglaterra y, de reflejo, en la crítica cinematográfica mundial, con la decadencia industrial de J. Arthur Rank (comprometido en fiascos tan notables como **Christopher Columbus**, 1948) el dictamen parecía doblemente seguro, y todo pronóstico sobre el futuro de la industria cinematográfica debía coincidir en que es mejor lo bueno y barato, sobre un plan de sobriedad, que toda superproducción en colores, con presupuesto comprometedor. El éxito de **Los cuentos de Hoffmann** parece proponer una revisión de aquel juicio, pero ésta es sólo una apariencia, y está formulada sobre tales bases de excepción que su ejemplo no podrá comprometer perdurablemente la orientación de una industria. Es sabido que los directores Michael Powell y Emeric Pressburger se han comportado siempre con una amplia extravagancia, y han experimentado continuamente con la plástica del color, a través de **A Matter of Life and Death** (Escalera al cielo, 1946), **Black Narcissus** (Narciso negro, 1947) y **Red Shoes** (Las zapatillas rojas, 1948). De hecho, estas fantasías de Hoffmann sólo amplían aquellos precedentes, llevando la escenografía fantástica a todo un film, contando leyendas por argumento, y prescindiendo de una formulación dramática en la que los realizadores siempre fueron torpes y declamatorios: aquí no hay una línea de diálogo, ni asunto propiamente dicho, más allá del que pueda servir de pretexto a una ópera o a un ballet. El resultado no afecta al cine, y toda consideración de estos **Cuentos** como obra cinematográfica tiende a subvertir la escala de valores. Primordialmente, esto es ópera y ballet, con lujos de escenografía, aprovechamiento intencionado de sus detalles, y habilidad de montaje para mostrar a quien baila y a quien ve bailar, ya que los personajes son tan espectadores como el público, entran por turnos a escena, y fingen sorprenderse o asustarse o admirarse con lo que otros personajes hacen. En el único sentido en que estos **Cuentos** son cine, debe entenderse que aparecen difundidos para un público universal, como ningún ballet lo estaría en la tournée mejor organizada. Aunque es muy ociosa la discusión sobre si, aun en ese plano, la película es encantadora u horrible, puede liquidarse el punto con una distinción exagerada y radical: este film parece simplemente precioso a los públicos familiares y complacientes, y parece recargado, enfadoso, quizás germánico, a quienes buscan en el cine más espíritu que apariencias. El más exigente público cinematográfico hace cuestión de honor en pelear estérilmente contra la estética conservadora que estos **Cuentos** representan: no se deja llevar por la fantasía que allí se alega, ni tolera el bel canto en la pantalla.

El azar de estrenos ha deparado en **The Blue Lamp** (Londres 999) el ejemplo opuesto, y el más cercano a los mejores hábitos del cine inglés. Acá hay una verosímil anécdota policial, en la que tanto los delincuentes como sus perseguidores parecen seres humanos, sin recargo de tintas. La narración es flúida y sobria, depende de una creíble cadena de incidentes, y no se detiene a analizar emociones sino a insinuarlas, con deliberada reticencia; los ambientes son los muy reales de Londres, con gente que circula por las calles, y minucias cotidianas que matizan la historia principal. El film fué muy festejado como documental de la ciudad y de su servicio policial, al que está dedicado sin discursos; la tesis dice que no hay héroes máximos, sino funcionarios que cumplen con su deber, como Inglaterra y Lord Nelson esperaban que se hiciera. Como film seguramente no es perfecto: en varios fragmentos está superado por los ejemplos del neorrealismo americano para el cine policial, y en otros está superado por el tratamiento dramático de títulos ingleses más firmes de anécdota. Pero como ejemplo de un estilo y una tendencia del cine inglés, éste es un buen modelo para la época. Afortunadamente, no derivó en un fracaso comercial, triste destino que han debido soportar, cuando menos temporalmente, los más prestigiosos títulos de Inglaterra: la acción y el suspenso son su propaganda.

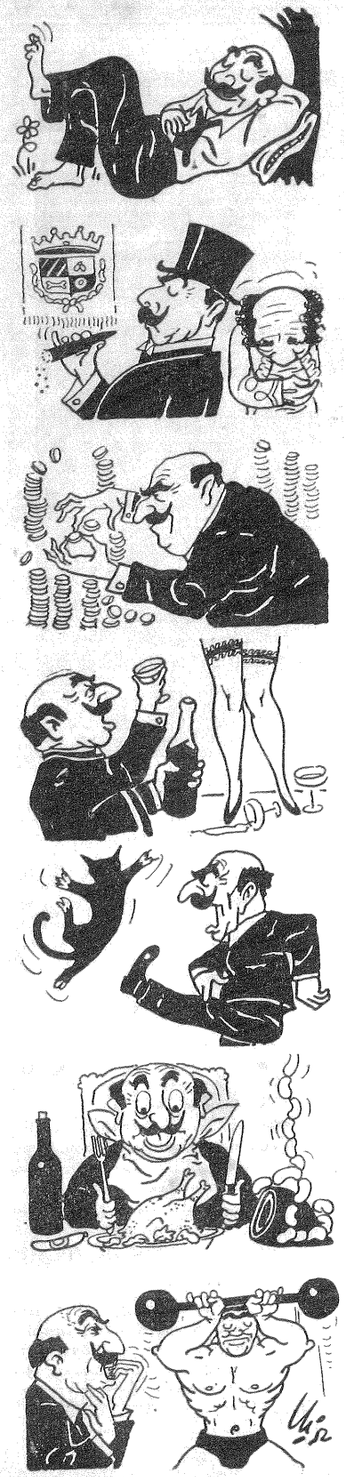
cuentos de hoffmann

(The Tales of Hoffmann) Inglaterra, 1950. Producción The Archers, dirigida por Michael Powell y Emeric Pressburger. Música de Offenbach, dirigida por Sir Thomas Beecham. Decorados, escenografía y vestuarios diseñados por Hein Heckroth. ELENCO: Robert Rounseville, Leonide Massine, Robert Helpmann, Moira Shearer, Ludmilla Tcherina, Ann Ayars, Pamela Brown, Frederick Ashton, Mogens Wieth. La versión estrenada en Montevideo carece del episodio de Antonia, uno de los tres relatos principales en que se divide el film original.

londres 999

(The Blue Lamp) Inglaterra, 1950. Producción de Ealing Studios. Director, Basil Dearden. Libreto cinematográfico original de T. E. B. Clarke. Fotografía, Gordon Dines y Lionel Banes. Director musical, Ernest Irving. ELENCO: Jack Warner, Jimmy Hanley, Dirk Bogarde, Patric Coonan, Peggy Evans, Robert Flemyng, Gladys Henson.

uli



pecados para la exportación

(**Les sept pechés capitaux.**) Francia, 1951-52, incluyendo fragmentos rodados en Italia. Dividido en, por su orden:

La avaricia y la cólera. Director, Eduardo de Filippo. Libreto de Charles Spaak sobre un relato de Hervé Bazin. Fotografía, Enzo Serafin. Decorados, Ugo Bloettler. Música, Yves Baudrier. Con Isa Miranda, Eduardo de Filippo, Paolo Stoppa.

La pereza. Director, Jean Dreville. Libreto de Carlo Rim. Fotografía, André Thomas. Decorados, Georges Wakhevitch. Con Noel-Noel y Jacqueline Plessis.

La envidia. Director, Roberto Rossellini. Libreto del mismo Rossellini sobre el cuento "La gata" de Colette. Fotografía, Enzo Serafin. Decorados, Ugo Bloettler. Son Andrée Debar, Orfeo Tamburi.

La lujuria. Director, Yves Allegret. Libreto de Jean Aurenche y Pierre Bost sobre novela de Barbey D'Aurevilly. Fotografía, Roger Hubert. Decorados, Alex Trauner. Con Viviane Romance, Frank Villard, Francette Vernillat.

La gula. Director y libretista, Carlo Rim. Fotografía, André Thomas. Decorados, Auguste Capelier. Música, Yves Baudrier. Con Henri Vidal, Claudine Dupuis, Jean Richard.

El orgullo. Director, Claude Autant Lara. Libreto de Jean Aurenche y Pierre Bost. Fotografía, André Bac. Decorados, Max Douy. Con Michéle Morgan, Francoise Rosay, Jean Debucourt.

Episodio de unión dirigido por Georges Lacombe, con libreto y diálogos de Leo Joannon y René Wheeler. Fotografía, Robert Le Febvre. Decorados, Max Douy. Con Gerard Philipe.

Los siete pecados capitales padecen, como obra, de las debilidades generales de todo film en episodios: se pueden juntar estrellas y asuntos, pero falta un plan, una intención, un tono único. Tiene además una falla muy propia, que es la de ignorar qué actitud asumir ante los famosos pecados: vindica la pereza, declama contra la envidia, satiriza la avaricia, meramente expone la lujuria. Sería abusivo sostener que el film elige unos pecados sobre otros, y más apropiado es creer que el azar resuelve la elección a merced de lo que distintos libretistas y directores han podido improvisar en cada capítulo, y sin el deseo de una valoración moral, ni el menor acuerdo para componer un drama o una comedia o un cuadro de costumbres o una pintura de época. Este mosaico arbitrario fué planteado sin mayor inspiración que la de juntar estrellas y componer una atracción comercial, según reciente moda francesa **(Retour a la vie, Souvenirs perdus, La ronde)** y antecedente internacional de muchos años. Como mosaico y como entretenimiento el film está muy cumplido, pocos espectadores notarán que sobrepasa las dos horas de duración, y casi todos recordarán con placer un par de episodios. Como obra de artistas y de dramaturgos el film es en cambio un déficit casi completo. En un solo caso, **El orgullo**, la anécdota funciona dramáticamente hasta el final, parece verosímil y emotiva; los responsables son también los de **Diable au corps** (director Autant-Lara, libretistas Aurenche y Bost) y agregan el talento de Michele Morgan, Francoise Rosay y Jean Debucourt. En otros hay observación satírica, en un tono de crudeza **(La avaricia**, de Eduardo de Filippo) o pintura de ambiente y de sensualidad **(La lujuria**, de Yves Allegret), pero en ambos casos los personajes parecen colocados, como muñecos de fábula, para expresar la moraleja, sin esperar que ésta salga naturalmente de la conducta de aquéllos. Los otros casos son aun más artificiales y más alejados de una estructura dramática: repiten el ingenio de un viejo chiste popular **(La gula**, de Carlo Rim) o instalan sin ingenio poderes sobrenaturales, para contar un asunto cuyo sentido es por lo menos confuso **(La pereza**, de Jean Dreville). El caso más delirante de incompetencia artística queda ilustrado aquí por Roberto Rossellini **(La envidia)**, como autor y como director. Su anécdota no prueba el título que alega, y le hace falta que uno de sus dos personajes lo discursee largamente para que el espectador se entere de que el otro personaje es un envidioso; el asunto, además, carece de toda sustancia narrativa, y se queda en un monólogo inoperante. La única persona que querrá vender ese fiasco como obra cinematográfica es el propio Rossellini, decaído autor de **Alemania año Cero, Stromboli, Francesco Giullare di Dio** y otras torpezas; no es probable que nadie quiera comprárselo. Un episodio complementario, bien recitado por Gerard Philipe, sirve de unión a los demás y, ya al final, acumula los elementos más sórdidos para después deshacerlos en inocente apariencia: el pecado parece ser aquí el de la imaginación, y supone una crítica a quienes quieren ver pecados en cualquier lugar. El episodio no es menos discurseado que los restantes, pero en la intención es el más sensato, y castiga con justeza al espectador que se ilusionó con ver algo importante, en cualquier sentido. Exceptuado el episodio de Autant-Lara (que tampoco es perfecto) todo el cine de la obra es más bien imaginario.

cinco dedos

sabat

(notas de h a t)

estrenos

"CINCO DEDOS" (Five Fingers) es la historia auténtica del espionaje que un valet de la Embajada Británica en Angora, Turquía, cumplió durante 1944, fotografiando documentos secretos y vendiéndolos a diplomáticos alemanes, sin otro interés que el monetario. A los hechos reales el libreto agrega otros elementos de los que cabe desconfiar como novelescos: una dama de ambición que se complica en la intriga, una desprolija investigación del contraespionaje británico (Michael Rennie) y varias persecuciones finales que parecen del recetario común sobre cine de aventuras. Aun con esas variantes, el proceso dramático del film tiende a reiterar una misma escena de suspenso en la que James Mason abre la caja fuerte, fotografía cartas y las deja como estaban, con el suspenso de que aparezca alguien en la puerta; por otra parte, toda la intriga diplomática en que el asunto se desenvuelve consiste en conversaciones entre cuatro paredes, y en un relator impersonal que agrega otros datos desde la banda de sonido. El relieve del film está empero en dos factores. Uno es la intención de revalidar la figura de políticos alemanes: aquí von Papen se señala como escéptico de los nazis, al igual que se señalara anteriormente a Rommel en **El zorro del desierto**. El otro factor es el ingenio de Joseph L. Mankiewicz, que agrega ironías contra los nazis y lo hace con real humorismo, aunque nunca el humorismo de las frases llega al grado de ser, con más sustancia, un humorismo de situaciones. Los minutos finales proporcionan al film una variante sobre la historia auténtica, trasladan al espía hasta Río Janeiro, y lo castigan, a larga distancia, con un ingenioso recurso; crónicas más verídicas aseguran que el famoso espía canta actualmente en Turquía, con hermosa voz de barítono.

(Five Fingers) EE. UU., 1951. Producción de 20th Century Fox. Director, Joseph L. Mankiewicz. Libreto cinematográfico de Michael Wilson, sobre el relato homónimo de L. C. Moyzisch. Fotografía, Norbert Brodine. Productor, Otto Lang. ELENCO: James Mason, Danielle Darrieux, Michael Rennie, Walter Hampden, John Wengraf, Oscar Karlweiss.

cine universitario del uruguay

ciclo de exhibiciones 1952

cartelera agosto

25 sábado 9

selección de **films documentales,** producidos por el gobierno de la india, con palabras de presentación por el señor mahmud ismail.

26 domingo 10

también somos seres humanos (story of g. i. joe) ee. uu. 1945, realización de william a. wellman.

27 viernes 15

a la conquête du pole, francia 1912, realización de georges meliés.

dr. jekyll and mr. hyde, ee. uu. 1920, producción de louis mayer, con sheldon lewis. (de la cineteca de cine universitario).

28 domingo 17

cita en la muerte (les jeux sont faits) francia, 1946, realización de jean delannoy.

29 domingo 17

rasho-mon, japón 1950, realización de akira kurosawa, (preestreno)

30 domingo 24

eterna ilusión (rendez-vouz de juillet), francia, 1949, realización de jacques becker.

31 viernes 29

la femme de nulle part, francia, 1922, y **l'inundation,** francia, 1923, realizaciones de louis delluc (gentileza de la cinemateca argentina).

32 domingo 31

secuencia del ballet de las zapatillas rojas (red shoes), inglaterra, 1948, realización de michael powell y emeric pressburger, y

el espectro de la rosa, (the spectre of the rose), ee. uu., 1946, realización de ben hecht.

33 domingo 31

pasión prohibida (cronaca di un amore), italia, 1950, realización de michelangelo antonioni (preestreno).

Film en el exterior

Durante agosto 1952, **Giselda Zani** partió para el Festival Cinematográfico de Venecia, **Mauricio Müller** para Gran Bretaña y Suecia, y **Julio Ponce de León** para Estados Unidos. Los tres se proponen escribir para FILM sobre la actividad cinematográfica con la que mantendrán contacto.

concurso film 5

resultados

Premios desiertos

solución

1. Una película:
   Zenobia (1939), dirigida por Gordon Douglas, con Oliver Hardy, Harry Langdon, Billie Burke, Alice Brady.
2. Dos películas:
   Miguel Strogoff (Michael Strogoff, Der Kurier des Zaren, 1935), realización alemana de Ivan Jasse, con Adolph Wohlbrück.
   Miguel Strogoff (Michael Strogoff, 1936), realización americana de George Nicholls, con Adolph Wohlbrück (luego Anton Walbrook).
3. Diez películas de Cary Grant:
   a) **La mujer del obispo** o **Un enviado del cielo** (The Bishop's Wife, 1948), de Henry Koster, con Loretta Young, David Niven.
   b) **Mi mujer favorita** (My Favorite Wife, 1940), de Leo McCarey, con Irene Dunne, Gail Patrick, Randolph Scott.
   c) **El hombre de sus sueños** (The Bachelor and the Bobby Soxer, 1947), de Irving Reis, con Myrna Loy, Shirley Temple.
   d) **La novia era él** (I Was a Male War Bride, 1949), de Howard Hawks, con Ann Sheridan.
   e) **Una muchacha sin importancia** (Sylvia Scarlett, 1935), de George Cukor, con Katharine Hepburn, Brian Aherne.
   f) **Noche y día** (Night and Day, 1947), de Michael Curtiz, con Alexis Smith.
   g) **Gunga Din** (1938) de George Stevens, con Douglas Fairbanks, Joan Fontaine, Victor McLaglen.
   h) **El águila y el halcón** (The Eagle and the Hawk, 1933), de Stuart Walker, con Fredric March, Carole Lombard, Jack Oakie.
   i) **La pícara puritana** (The Awful Truth, 1937), de Leo Mc Carey, con Irene Dunne.
   j) **El eterno pretendiente** (Once Upon a Time, 1944), de Alexander Hall, con Ted Donaldson, Janet Blair.

rasho mon

(viene de la pág. 24)

se clava en tierra; el dominio del bandido sobre la pareja está simbolizado alguna vez por la figura del matrimonio encuadrada entre las piernas de Tajomaru; el samurai es fotografiado de espaldas para representar su desprecio por la conducta de su esposa. En otro momento de gran riqueza expresiva, la cámara ve a cada personaje desde el punto de vista de los otros dos, procurando la idea de un triángulo ideal que se cierra obsesivamente en torno de ellos. El bosque proporciona un ambiente cerrado y asfixiante cuya quietud contrasta con el burlón canto de un pájaro que señala el abandono del bandido por Mesago. El silencio es utilizado para la definición de un personaje, el samurai, en meditado contrapunto con el episodio en que éste es relator y su voz resuena en la boca de la maga, durante una de las escenas más sugestivas del film.

técnicos y artistas

Un gusto plástico refinadísimo preside toda la realización. Aparte de las necesidades narrativas, los técnicos demuestran un don de la composición innato en un pueblo célebre por sus dotes figurativas. El elenco, exigido de continuo por un film estructurado sobre la diversa conducta de sus protagonistas, es excelente y cualquier momento de su trabajo es una lección interpretativa, pero es justo destacar la labor de Toshiro Mifune por la asombrosa riqueza de recursos que luce en la creación de su bandido, al que imprime una violencia avasalladora, endemoniada. Desde el punto de vista formal, sólo la música parece desteñida en una función descriptiva, inclusive secundaria, de la que pocas veces surge a un primer plano (como durante la entrada del leñador en el bosque o en el relato de la mujer).

En definitiva, Rasho Mon *importa por su drama, por su realización y por el trabajo de técnicos y artistas al servicio de ésta, pero su principal mérito es la fuerte unidad entre tema y método narrativo, lo que lo equilibra y valida artísticamente al no permitirse el lujo de pura estética más allá de su necesidad como relato, ni la insatisfacción de éste por déficits formales. Esta adecuación la destaca en el aprecio de la crítica y justifica las distinciones que ha merecido en el terreno internacional.*

G. B. P.

Embotelladora Autorizada **MONTEVIDEO REFRESCOS, S. A.**

COMO ANTES...

Ahora también en sus fiestas

CHAMPAGNE MONZON

de la

Sociedad Vitícola Uruguaya S. A.

Unicos distribuidores

VALENTIN MARTINEZ & Cía.

PIEDRAS 509

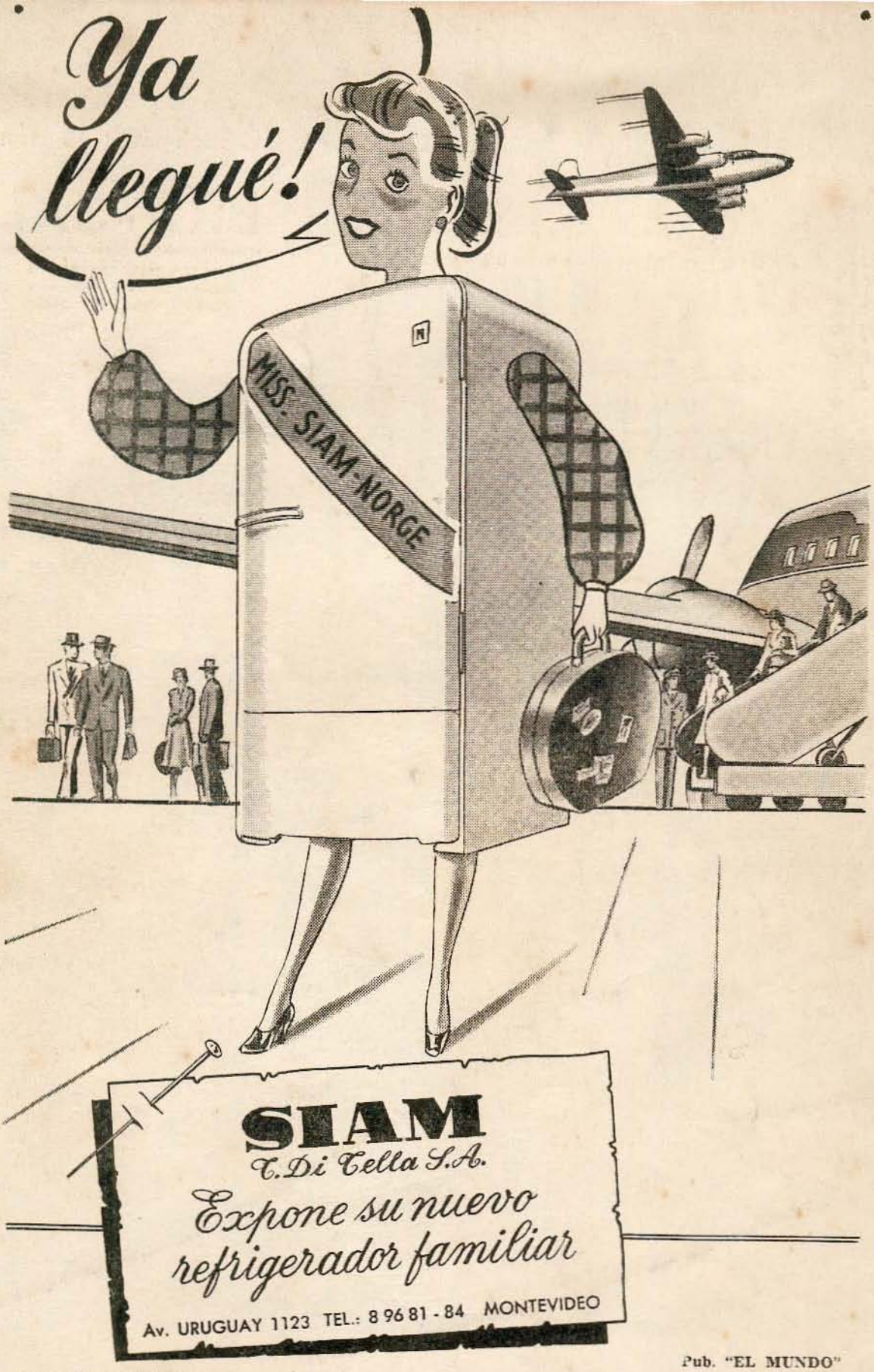
Estudio y Laboratorio
Cinematográfico 16 m/m

BRA-SAL

PASAJE PALACIO SALVO
Entre piso — Montevideo
Dirección Teleg.: "Brasal"

FILMACIONES
REVELADOS
COPIAS
TITULOS
SONORIZACION
EFECTOS ESPECIALES
DIBUJOS ANIMADOS
COMPAGINACION

Editores del
"Noticiero Deportivo"
Teléfonos: 40 38 06 - 9 16 97



Pub. "EL MUNDO"

Imp. "Rosgal" - Tel. 8 54 36